OTTO HARRASSOWITZ

SEM BENELLI

MDCCCCXIII

G. PUCCINI E FIGLI · EDRI ANCONA

SAGGIO CRITICO DI FERNANDO PALAZZI

LI
B4655
.Tp

FERNANDO PALAZZI.

SEM BENELLI

Studio biografico-critico.

260908
7.11.31

ANCONA,
GIOVANNI PUCCINI & FIGLI EDITORI
1913.

THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

I.

DI ALCUNE CONDIZIONI DEL TEATRO CONTEMPORANEO.

I.

LA sera del 16 aprile 1909 si rappresentò per la prima volta all'Argentina di Roma la "*Cena delle beffe*,,, e Sem Benelli ebbe la fortuna d'entrare a teatro umile e quasi oscuro ai più, e d'uscirne trionfante e famoso. Per darci ragione d'un tale avvenimento che è decisivo per l'arte del Benelli e che lasciò di sè durevole impressione, efficacemente operando al rinnovamento del teatro moderno, riguardiamolo da presso nei suoi due protagonisti: l'autore e il pubblico.

Chi era il Benelli, donde moveva, e a che meta?

Quale preparazione estetica e però quale autorità di giudizio aveva il pubblico, che lo coronava poeta drammatico?

II.

Cominciamo dal pubblico. E alla domanda che ci siamo rivolti intorno alla sua educazione teatrale, rispondiamo subito che s'educò in massima parte da sè, come

tutte le persone di buon senso, cui tocchi in sorte l'aver più maestri o scioperati o ignoranti o incompiuti o inadatti, ma per buona ventura opposti di tendenze; in modo che l'alunno, un po' approfittando delle loro stesse contraddizioni e servendosene di guida per trar fuori quel tanto di verità che c'è in fondo alle più insulse dottrine quando siano sfrondate d'ogni esagerazione, un po' per noia, un po' per naturale vivacità d'ingegno, finisce col mettersi bene a posto.

I precettori del pubblico italiano furono appunto due, e tra loro fieramente avversi: il così detto " teatro di vita „ e il " teatro di poesia „.

Del " teatro di vita „ il programma era porre su le scene la vita tale qual'è nella realtà, quale si svolge tutto dì pe' i caffè, per le strade, per le piazze e in special modo nelle case. Se anche ci fosse riuscito — e invece neppure a questo riuscì — avrebbe pur sempre commesso un errore. Condizione essenziale dell'arte è falsificare, alterare, esagerare. Non c'è sugo a vedere e tornare a odiare sul palcoscenico quelle stesse persone che siamo soliti vedere a ogni momento, e sentire da essi la storia, che tutti sappiamo, dei loro meschini dolori, degli usuali drammetti intimi, delle invereconde miserie, delle piccole malvagità, delle taccagnerie, delle inezie, delle coserelle minime e vili. Peggio poi, se la vita che si vuol trasportare così di peso sul teatro, è di per sè impoetica e brutta quale la contemporanea. Non sono un *laudator temporis acti,* no; ma, via, bisogna convenirne, i nostri tempi non si prestano davvero a dar eroi all'arte, privi come sono di ro-

buste passioni e di veri caratteri. Noi siamo un popolo giovane, una gente nova nel periodo faticoso della sua formazione; e le lotte quotidiane per affermarci e conquistar l'avvenire in faccia al mondo, non ci lasciano modo di sperperare le energie e i talenti, sì invece c'inducono a economizzarli; il che fa che la nostra vita sia grama come quella dell'avaro che tesaurizza, e umilmente borghese come quella del mercante, che nella penombra dei suoi fondachi s'affaccenda tra gli operosi commerci che daranno prosperità ai nepoti, e intanto non può permettersi nè svaghi nè sfarzi. Siamo persone serie e oneste e dabbene, questo sì; ma poi incolti per necessità, cauti e guardinghi nell'ascendere, temperanti e discreti nel desiderare, più attenti custodi dell'onore che bramosi di glorie; e l'istinto tien desto e acuito in noi un invidiabile senso pratico della vita, che ci sorregge a mano di continuo e ci aiuta a frenare gli slanci troppo arditi e ambiziosi, a moderare le cupidigie gli stimoli le passioni, a diffidare degli entusiasmi sempre pericolosi perchè indice di credulità e di candido ottimismo, a smussare infine tutte le asprezze dei caratteri per evitare gli urti e gli attriti. Contro gli ostacoli e contro gl'innumerevoli nemici dobbiamo opporre una resistenza d'inerzia, un dissimulato gioco d'ipocrisie, e mostrare in somma le qualità men belle del nostro animo, come l'istrice, quand'è assalito, non può mostrare che gli aculei. Tempi adunque da scienziati e da industriali. E la poesia, che naturalmente anche nella nostra epoca non manca, è nascosta così a fondo, che a cavarla fuori ci vuol perspicacia di grandissimo poeta, e non bastano di certo i

nostri striminziti poetucci in sessantaquattresimo. In conclusione: a metter sul palcoscenico gente così insulsa, si corre il rischio davvero di raddoppiare il numero degli sciocchi. " On double le nombre des sots en les représentant „ dicono i buoni francesi.

Ma se anche i tempi fossero diversi, le cose non muterebbero di troppo. L'eroico — e volere o non volere, nei romanzi e nei drammi ci debbono essere eroi, piccoli o grandi, umili o eccelsi, noti od oscuri, buoni o cattivi — sta solo nella sintesi storica d'un epoca, nella prospettiva che " raccoglie, annulla, assoggetta (come osservava giorni or sono Massimo Bontempelli, a proposito dell'autobiografia del Wagner) i fatti minimi, gli uomini singoli, l'ora „. La cronaca d'un periodo eroico è incolore e volgare come quella d'un qualunque altro periodo. L'acqua è glauca solo nelle grandi masse; le stelle che vediamo a distanza così luminose e pure e belle, sono anch'esse un miserabile miscuglio di minerali impuri e di fango, come la terra; analizzando nei particolari un paesaggio, che nelle sue linee generali ci sembra magnifico, non troviamo niente che legittimi il nostro entusiasmo: erbe, alberi, sentieri, roccie, detriti, casupole, fimo, come da per tutto. Dalla realtà si potranno quindi trarre spunti, motivi, osservazioni, tipi, tendenze dello spirito; ma poi occorre coordinare questo materiale in architetture dove quell' infinitamente piccolo sia ingrandito per forza di fantasia, dove la vita moderna sia disegnata a larghi tratti esagerati come un romanziere storico disegnerebbe la vita d'un secolo passato: creare però un'o-

pera dove di moderno cioè di contigente, ci sia l'intonazione, la mossa, e solo quel tanto di particolari, che valga a dare il color locale e la fisionomia dei tempi, ma che nella sostanza sia universale, cioè immanente. Non altrimenti fece il Balzac per l'epoca sua.

Non così invece i nostri drammaturghi del "teatro di vita„ che più badarono alla fedeltà meccanica che non alla fedeltà intima della riproduzione, e per parere esatti rinunziarono a essere coloriti, e per amor di verosomiglianza inscenarono quel che vedevano tutto dì: il fatterello di cronaca, le dissertazioni delle farmacie paesane, la casistica delle psicologie, la clinica delle animule, la miserabilità dell'esistenza umana senza alcun rilievo, senza alcuna azione, senza caratteri. Com'era naturale, (poi che è difficile che gli uomini e gli avvenimenti d'una stessa epoca siano molto differenti tra loro, e dove sono tali è quasi impossibile per noi contemporanei il rilevarlo) si cadde in una grande monotonia d'argomenti e di situazioni: truffe volgari, brogli elettorali, speculazioni di borsa, e la scioperataggine dei ricchi, e la mondanità dei salotti aristocratici, e i sogni degli artisti scontenti e misconosciuti, e lo stucchevole insopportabile adulterio sotto tutte le specie, fritto e rifritto, "prima, durante, dopo il matrimonio (scriveva argutamente Emilio Bodrero in una sua relazione d'un concorso drammatico), materiale, intellettuale, sensuale, tentato, mancato, consumato, giustificato, incomprensibile, con o senza prole„.

E alla poca diversità degli intrecci corrisponde l'arida uniformità dei personaggi: il solito banchiere, vilissimo,

s'intende, e minotaurizzato, contro la cui pancetta oziosa s'appuntano gli strali dell'autore che non gli perdona la strabocchevole ricchezza, donnine di scarsa moralità, giocatori al rialzo, deputati che naturalmente tradiscono il loro mandato, bellimbusti oziosi, politicanti ambiziosi, cassieri disonesti, amici infidi, amanti che non amano, e poi canaglia aristocratica, canaglia borghese, canaglia proletaria di tutti i generi di tutti i sessi di tutti i mestieri, l'uomo mediocre in somma in tutte le accezioni, tutti d'una misura e d'una complessione come giovanotti irreggimentati da uno scrupoloso consiglio di leva, e così vuoti, così convenzionali, così pedestremente falsi, da farci desiderare con ogni rimpianto i Leli, le Colombine, i Florindi, le Rosaure, e tutte le marionette del vecchio repertorio, che almeno, perdio, erano marionette.

Lo studio della verità (per mo' di dire) giunse a tanto di pedanteria, da riprodurre nel dialogare la sciattezza diluita e sciamannata dell'eloquio volgare, colto dalla bocca non del popolo, che almeno a volte sa parlare con efficacia energica se pur rozza e con rapidità pittoresca di costrutti e di figure, ma dalla bocca della borghesia pettegola e povera con i suoi centocinquanta vocaboli logorati dall'uso dei commerci e degli uffici, ridotti a segni grafici parlati senza più nè forza, nè armonia, nè colorito, e che mal s'aggruppano nei macri periodetti dinoccolati nevrastenici stitici infranciosati.

Qualche favilla luccica tra tanta melma per merito di quei pochi autori veramente d'ingegno, che col prestigio d'una tecnica più abile, d'una osservazione più pro-

fonda, d'una rappresentazione più franca e disinvolta, tentarono inutilmente di rialzar le sorti di questo genere d'arte teatrale, per sua natura impotente e refrattario a ogni intenzione artistica un po' elevata, e che già andava sfacendosi in lenta e spontanea dissoluzione. Cosí abbandonato in mano ai dilettanti, ai giornalisti scioperati, ai rappresentanti della bassa letteratura, questo " teatro di vita „ divenne anche peggio che brutto: bolzo, stemperato, insignificante. Il brutto ha anch'esso le sue brave ragioni d'essere. Di pessimo gusto certamente il romanzo d'appendice e il drammaccio da arena. Ma almeno sanno mettere in corpo al loro speciale pubblico, che altro non richiede, brividi e sgomenti e raccapricci, che bastano già a legittimarne l'esistenza. Ma essere sbiaditi nel brutto non è ammesso; e l'insignificante in arte è senza scusa, perchè, essendo stucchevole, contraddice al primo scopo di quella, che è di divertire.

E il pubblico difatto sbadigliava.

III.

Fu per riazione contro questa meschinità senza nome, che gli artisti più nobili (i veri artisti sono sempre i primi a intuire i desideri del popolo) pensarono a restaurare un " teatro di poesia „. E siccome il malanno ci veniva in gran parte dalla Francia, così dalla Francia ci giunse primo anche il rimedio. Chi non ricorda i grandi furori d'entusiasmo sollevati dal " *Cyrano de Bergerac* „, che con le sue bravate e con le sue preziosità stilistiche e senti-

mentali mandò in delirio tutte le Rossane romantiche e tutti i cialtroni cadetti di Guascogna che s'annidano nel petto d'ogni anche vilissimo filisteo? E a quel dramma seguirono l'" *Aiglon* ,,, la " *Princesse lointaine* ,,, tutto un programma di rappresentazioni storiche o semistoriche, liriche o epiche, che mise capo ultimamente allo " *Chantecler* ,,, mostruoso (nel senso latino, s'intende) tentativo d'una favola che vuol dramatizzarsi, e diventa poi spettacolo, per sfumare infine in un sogno. Sogni esteticamente più signorili e raffinati metteva intanto sulla scena il Maeterlinck, e così delicati nei toni, e così vaporosi e pensatamente indecisi nell'espressione tutta fluttuante di sonorità e di guizzi luminosi, come le più belle pagine dei poeti decadenti, come le note di cui il Debussy li ha talvolta rivestiti.

In Italia non si arrivò mai a tanta raffinatezza, e fu bene. Ma il " teatro di poesia ,, fiorì egualmente rigoglioso per volontà del nostro massimo poeta, il D'Annunzio, che cominciò con una fantasia d'intonazione shaksperiana, il " *Sogno d'un mattino di primavera* ,, [1897], proseguì con le trecenterie della " *Francesca da Rimini* ,, [1902] e col dramma paesano e di costume, nella " *Figlia di Iorio* ,, [1904] e nella " *Fiaccola sotto il moggio* ,, [1905] (la più perfettamente tragica forse delle sue opere teatrali); e proprio alla vigilia della " *Cena delle beffe* ,,, elevando d'un tono la voce, ritornò alle grandi fonti storiche delle idealità nazionali, con la " *Nave* ,, [1908] fantasmagoria di colori, di riti, di danze, di liturgie; e si pose infine di fronte a Euripide e al Racine con la " *Fedra* ,, [1909]; tra-

gedie e poemi questi tanto noti, che basta appena accennarvi. E attorno a lui s'aggrupparono i minori: Valentino Soldani, dei primi a riportare in onore il teatro storico o di costume, con *" Il Mille ,,,* *" Calendimaggio ,,,* *" I ciompi ,,*; Lucio d'Ambra e il Lipparini col *" Bernini ,,* e col *" Mameli ,,*; Dante Signorini e Cosimo Giorgieri Contri con un adattamento scenico del *" Capitan Fracassa ,,,* e il Tumiati, il Moschino, e più recentemente e molto più originalmente e assai meglio degli altri Ercole Luigi Morselli con l' *" Orione ,,.*

Ma in quasi tutte quest'opere e francesi e italiane — senza badare a questa o quella in particolare, che potrebbe per avventura esser manchevole o pregevole per qualità sue proprie di concezione o d'esecuzione; e prendendo invece di mira soltanto la tendenza, che consapevolmente o no, esse stanno a rappresentare — in quasi tutte queste opere, c'è qualcosa di più e insieme qualcosa di meno di quanto umanamente si richiede da un drama. Fu riazione, quindi esagerazione. Era naturale che in opposizione a un teatro che si diceva realistico e fedele alla vita, si volesse imporre un teatro capriccioso e fantastico, proclamante la superiorità della poesia su la vita. Ma altresì naturale che tali opere nella maggior parte non lasciassero traccia profonda di sè e non finissero mai di persuadere il pubblico. Il quale, a torto o a ragione — qui non è il caso di discorrerne — se alla rappresentazione d'una meschina esistenza borghese s'annoia, i voli della fantasia non li comprende. Il " teatro del sogno „ con un sipario d'ali di farfalle, con uno scarabeo dorato al

posto del suggeritore, con personaggi fuor del tempo e dello spazio ch'entrino ed escano senza che nessuno sappia perchè, e dicano tutto quel che frulla loro per il capo in un dialogo a cui partecipino ed erbe e fiori e animali e spiriti invisibili, come sin da circa un secolo fa lo descriveva con la sua maravigliosa immaginazione Teofilo Gautier in "*Mademoiselle de Maupin*,,, resterà sempre desiderio e amore di pochi esteti. Cioè sarà un teatro che in fondo non potrà mai essere teatro. Per una ragione che lo stesso Gautier in altro suo scritto intuiva: il teatro, egli dice, è l'ultima delle arti; è l'idea che s'abbassa e s'invilisce al punto da assumere un corpo certo; subito dopo c'è il circo, e gli attori cedono il posto ai gladiatori e alle belve. La sentenza è giocosamente paradossale, ma intanto contiene in sè i limiti e lo scopo del teatro, e spiega come l'autore drammatico ha a che fare con un pubblico così poco raffinato, che il drama è già per lui uno sforzo estetico, e bisogna però che gli faccia dimenticar la voce dell'istinto che richiede i circensi. In verità non richiede i circensi. Ma ama il meriggio più che i crepuscoli e gli uomini di tutta carne meglio che i fantasmi, rifugge dal troppo alato e dal troppo vaporoso, diffida di quel che non capisce, e non capisce niente delle spiritualizzazioni, delle chimere, delle allegorie, di tutto quanto non rivesta una forma nitida e netta e vigorosa e magari brutale. Vuol tutto vedere e niente immaginare: quando l'amoroso dice alla bella che i suoi capelli son biondi, l'attrice deve averli proprio così, chè se li avesse neri l'illusione sarebbe finita. Tutto si materializza nel teatro:

il paesaggio negli scenari di carta, l'ideal bellezza d'una regina nel viso imbellettato d'una prima donna, il languor degli occhi che sanno il dolce peccato in una pennellata di bistro, le passioni degli eroi nel gesto, nella voce, nelle urla degli attori.

Figuratevi come freddo dovesse rimanere questo pubblico a un "teatro„ che si compiace di arcani simboli o di quadri plastici sfarzosi nelle preziose e dotte ricostruzioni storiche. Dove la tendenza è più esagerata — nel Maeterlinck per esempio — sono meditazioni invece di pensieri, echi e cadenze e cantilene invece d'armonie, perle invece di lacrime, sentimentali indeterminatezze di passioni, scorci impossibili ad accettarsi se non perchè belli, penombre misteriose di anime, figurine angelicate ed eseguite a mosaico su sfondi d'azzurro e d'oro, cieli di porcellana, scenarii dipinti alla luce artificiosa d'una candela dopo aver chiuso ermeticamente le imposte per sottrarli alla limpida chiarità del sole, il fittizio sovrapposto al naturale, il concetto reso nelle più inafferrabili e secondarie sfumature nei contorni più sfuggenti nella infinita complicazione delle sue deviazioni, e inoltre sensualità, misticismo, incredulità, materialità meccanica, grandiosità iperbolica, modi eccentrici. E tanto bizantinismo di contenuto, rivestito in uno stile speciale astruso erudito ricco di virtuosità, dove il lusso è la cosa più necessaria, dove le parole, tecniche e rare, hanno tutte, almeno nell'intenzione dell'autore, un suono un colore un profumo, forma mischia tra la lirica e la melodia, tra il melodramma e la lanterna magica. Un'arte è allora in

decadenza, quando cerca d'esprimere qualcosa ch'è al di là dei suoi mezzi. Come una scoltura che volesse dar l'idea dei colori, o una musica che pretendesse di precisar troppo i contorni delle sue immagini sonore; così è questa poesia, che tende verso la musica e vuol esprimere l'indeterminato, l'impalpabile, l'aereo, il sospiro delle cose invece che le cose stesse, e dar l'idea di un'allucinazione magnetica invece che della realtà, contraddicendo alla forza plastica e alla precisione naturale del suo strumento: la parola sceneggiata. Un'arte che può dare agli eletti e agli iniziati molte beatitudini, come un'estasi dovuta all'*haschich*, ma rovina indubbiamente la salute, prostra e degenera l'immaginazione, avvelena lentamente il gusto con false felicità.

Naturalmente e per fortuna, tutto ciò è vero solo per quelli che hanno spinto l'estetismo molto innanzi. Ma mi sono indugiato a bella posta in queste considerazioni, perchè in fondo nessuno tra gli accoliti del " teatro di poesia „ resta affatto immune da queste depravazioni squisite; le quali rimangono almeno come stato d'animo da cui muove la loro concezione, e si mostrano pur qua e là con vaghi accenni e in qualche atteggiamento: nella sproporzione tra la povertà della materia tragica e la ricchezza dell'arte che la riveste, nell'artificiosità della forma, nello sfarzo delle immagini, nel disarginare dell'elemento lirico, nel divagare in episodi ridondanti di particolari pittoreschi ma inutili al dramma, nel calcar su gli effetti della scenografia e del lusso spettacoloso d'una ricostruzione storica le più volte stilizzata o tutta pomposa di rara e bizzarra dottrina.

IV.

Curioso a questo punto è l'osservare, che gli autori comprendevano per primi quanto di falso d'insipido di torto d'incompiuto c'era nei loro varii " teatri „. Però, come sempre suole accadere, ciascuno vedeva solamente i difetti degli avversari. E se li rimproveravano poi l'un l'altro apertamente e con assai acerbe parole, a grande edificazione del pubblico, che a ragione aveva perduto la pazienza e diffidava di tutti, e nel silenzio intanto si disciplinava per migliori destini.

Mette conto guardar davvicino taluna delle loro ragioni.

I veristi dicevano: " Buttar sulla scena marionette fantastiche, storiche o pseudostoriche, è ben altra cosa che piantarvi su uomini d'una vita autentica, come quella degli spettatori, che ne seguono le vicende „.

Giusto. Ma essi medesimi facevano poi di questo? la tracotanza dei banchieri arricchiti o le angustie d'un farmacista su l'orlo del fallimento o le melense sensualità d'una sgualdrinella onesta, hanno forse qualcosa di comune con la grande anima del grande pubblico? e possono mai riuscir a scuoterla? Assai facile però si presentava la risposta per i fautori del " teatro di poesia „: " Umanità, verosimiglianza, verità, sono strumenti e non scopi dell'arte; mettere sulle scene la vita senza animarla in una sintesi è opera che ripugna alla verità speciale dell'arte „. Tutte cose sacrosante.

E gli altri di rimando: " I vostri sono spettacoli da arena, dove il lavoro dell'autore viene sopraffatto dalla scenografia, dall'attrezeria, dalla musica, dalle comparse, dai lumi delle lampadine elettriche „. Dei drami che riposano tutti su l'abilità del macchinista o su le proiezioni colorate d'una lanterna magica, dicemmo già ogni male che meritavano. Ma non bisogna d'altra parte disconoscere che le decorazioni, in una visione teatrale, sono mezzi su cui è giusto che l'autore conti. Voler spogliare le persone d'una tragedia dei loro broccati, e sopprimere il fasto degli arazzi dei tappeti degli arredi e gli spirtali fulgori delle luci e la gaia vivacitá degli scenari; voler interdire agli attori quei gesti e quelle accentuazioni di voce che mettono in rilievo le situazioni, la musicalità del verso, la grazia delle immagini, sarebbe cosa tanto ridicola e ingiusta quanto rimproverare a Paolo Veronese i riflessi dei velluti, i luccichii delle sete, la flessuosa eleganza dei suoi inutili levrieri. La " messa in scena „ è la localizzazione (con rispetto parlando) dell'avventura tragica, è l'atmosfera per dove si muovono gli eroi, talvolta è anche il comento più naturale degli eventi che si svolgono: in somma è cosa che si fonde essenzialmente con l'opera in modo da formarne un tutto omogeneo e compiuto. E come è merito del maestro compositore lo scegliere un libretto il men peggio possibile, per ricamarci su le sue note; è anche merito dell'autore drammatico l'aver pensato la sua trama determinandola in un'epoca e in un luogo che permettano quegli allettamenti e blandizie delle arti sussidiarie. Ma i veristi invece sceglievano cattivi libretti

e vi facevano sopra una musica anche peggiore; onde a buon diritto gli altri rimbeccavano: "Dovremo adunque appagarci del vostro modesto tinello, del salottino acconciato con pessimo gusto, dove tra l'odor delle vivande stantie e delle carte da parato ammuffite gli sguatteri spettegoleggiano e fanno all'amore con le cameriere? L'assunzione d'un argomento storico non si presta forse a sviscerare l'anima umana teatralmente?„

Così, come in un apologo di Gasparo Gozzi, il Vero e la Poesia, dopo essersi traditi e separati, si gettarono in faccia le loro peccata e il reciproco vituperio. E pretendendo ciascuno, d'esser di per sè capace a procreare nell'adulterio figli vegeti e robusti, si diedero a fornicar in piazza senza passione, mettendo al mondo nani o giganti, creature tisiche o idropiche, troppo piccole o troppo alte per poter essere uomini; e per mostri infatti li vendevano ai saltimbanchi, come quella madre di cui narra il Maupassant in una sua spaventosa novella. Ma poi col tempo, ripensando a ragion fredda quel che s'eran venuti rimproverando in un momento di stizza, dovettero comprendere che quei loro difetti solo s'avvertivano nella separazione; e nell'unione anzi le loro attitudini si compenetravano sì, che le manchevolezze dell'uno, compensate e temperate dalle virtù dell'altra, potevano divenir talvolta persino valide energie. S'avvidero che se il vero senza poesia è sciatto, inurbano e stupido, la poesia senza il vero è pazza chimera che non sa disgelare gli animi della gente. Ripensarono e ricordarono. Rimpiansero il loro antico amore e i geniali imenei, e un bel giorno... Ma

poi che l'apologo del Gozzi minaccia di tramutarsi in una ballata romantica, sarà meglio tornare al pubblico dei teatri.

Il quale, come dicemmo, nella discrepanza dei due indirizzi imparava pur qualcosa, e assistito dal suo intuito, fu pronto ad accorgersi della sproporzione degli eccessi della insufficienza sì dell'uno e sì dell'altro. Maraviglioso è l'intuito del popolo in quel che riguarda il teatro, dacchè il teatro è sorto e s'è mantenuto unicamente per lui. Là egli è despota e impone i suoi gusti, i quali, se si pensa che cari gli furono in ogni tempo artisti della possanza d'Eschilo, Aristofane, Shakspeare, Schiller, Moliere, Goldoni, non sono davvero da disprezzarsi, che in contrario ne dicano gli autori fischiati o a pena compatiti.

D'altronde allora egli giudicava non per sola forza d'istinto. Qualcuno pensava anche alla sua educazione. Alludo in particolar modo al Teatro Stabile di Roma, che pur nelle sue travagliate vicessitudini, e nell'abbandono in cui, più forse per apatia che per malvolere, fu lasciato, e nelle strettezze finanziarie e negli sconforti morali tra cui si dibatteva, trovò agio di svolgere un largo programma di rappresentazioni assai adatte a ridestare il buon senso ingenito del popolo, e a far nascere lentamente in Italia uno stato d'animo teatrale assieme con la voglia d'un teatro nazionale. Merito precipuo d'un artista (non di lui solo, s'intende), che ora non è più, ma di cui vivo è il ricordo e il compianto. Sì, Ferruccio Garavaglia aveva un vero temperamento tragico e una

passione per la tragedia, che potea anche sembrar mania; da che talvolta, pur che potesse spogliarsi degli umili vestiti usuali e drappeggiarsi in un abito più dignitoso, fosse paludamento o capperuccia o clamide o lucco o dalmatica, non guardava troppo per il sottile. Ricordo un dramma storico, ch'egli portava in giro con soverchia compiacenza per le città italiane, e a cui sapeva dare col fascino della sua arte molto più valore di quel che in realtà avesse: il "*Cardinale*,, del Parker. E il ricordo cade a proposito, per la qualche somiglianza che il dramma può avere con la "*Cena delle beffe*,, sia per l'epoca storica che ne forma lo sfondo, sia per la magnificazione che anche lì si fa dell'astuzia. Chi sa che la rossa cappamagna di Giovanni dei Medici non abbia sgombrata la via del trionfo al rosso mantello di Giannetto Malespini? Ma le piú volte il sentimento tragico del Garavaglia trovava più degno sfogo in alte opere d'arte. Fu all'Argentina, sotto gli occhi dello stesso pubblico che nel 16 Aprile 1909 applaudì il poema beffardo del Benelli, che si rappresentarono l'"*Orestiade*,,, il "*Giulio Cesare*,,, l'"*Amleto*,, il "*Re Lear*,,, il *Sogno d'una notte di estate*,,, la "*Scuola delle mogli*,, e altre tragedie e commedie, tutti capolavori d'un teatro antico che è poi sempre moderno, che conferirono di certo a far capire quanto efficace possa riuscir su le scene la verità, quando sia sorpresa nei suoi atteggiamenti più belli e più umanamente poetici e significativi.

Questi avvenimenti lasciano una traccia profonda nella storia della coltura d'un popolo, e determinano a

lungo andare indirizzi nuovi. Occultamente, inavvertitamente, si viene formando in fondo alla coscienza artistica del pubblico un desiderio non vano d'una più grande bellezza che a mano a mano s'allarga, s'affina, si muta in sentimento vivo, cresce a passione, finchè poi un giorno all'improvviso scatta fuori insospettata una nuova tendenza, che sta a indicare un gusto estetico più squisito, e s'afferma con balda sicurezza, matura. E allora critici e autori, che credevano di tener in pugno quel babbione del pubblico docile e prono ai loro comandamenti, a quel vederselo sgusciar così di mano, restano sbigottiti e stupefatti, come un tutore prudente e pedante d'una commedia del Moliére, che senta a un tratto la sua diciottenne pupilla mettersi a parlare d'amore.

V.

Niente da meravigliarsi invece se lo spettatore, per quella provvida condizion di cose che sopra s'è detto, riconobbe subito il valore drammatico della "*Cena delle beffe*". Ritrovava in quest'opera, anche in mezzo a qualche difetto, quella umanità dei personaggi che le più volte invano aveva ricercata nel "teatro di poesia"; e insieme vedeva concessa alla sua fantasia la libertà di muoversi e sgranchirsi al di fuori dell'usuale realtà in cui l'aveva costretto e rattrappito il "teatro di vita". Si sentì quindi simpaticamente commosso per quella perfetta armonia tra la fantasia e la realtà, tra l'ispirazione e l'esecuzione, tra lo storico e il famigliare, tra il comico e il tragico,

tra il sentimentale e il sensuale, tra il romanzesco e il drammatico; per quella sintesi storica che non affaticava di troppo la sua comprensione, ma agevole e piana, con semplicità di mezzi, s'offriva a esaltarlo in un'atmosfera di vita più alta e piú pittoresca del consueto; e soprattutto per quell'azione rapida, logica, gagliarda, chiara, viva, naturale che metteva capo, senza digressioni, senza lasciar tempo a una fredda analisi dei caratteri, alla violenta brutalità della catarsi, in un ininterrotto seguito d'avventure, in un continuo gioco delle passioni sempre vigili, sempre in movimento.

Soprattutto, diciamo, si compiacque dell'azione logica e chiara. Perchè ciò che è chiaro e di buon senso il popolo lo comprende subito. E quando riesca a liberarsi da deviazioni malsane e da bizzarre voghe che gl'impediscano l'esatta conoscenza dei proprii naturali desideri, l'istinto stesso gli fa cercare nell'arte la giusta proporzione del reale col fantastico. L'arte è per il popolo un diversivo per isvagarsi dalle piccolezze e viltà della vita, e corrisponde al bisogno in tutti onnipotente, di allargar più che si possa l'esistenza ristretta e breve concessaci dal fato, riparando nello sconfinato e libero paese del sogno. Ma occorre intanto che quella stessa umile verità che respingiamo perchè non riesce da sola a soddisfarci, ci segua tuttavia nel sognare, e faccia, per così dire, da punto fermo dalla cui immobilità ci sia dato accorgerci del nostro movimento; o piuttosto ci illuda rivestendo di sè quelle fantasie che fingiamo, per renderle verosimili, cioè comprensibili e interessanti per creature imperfette come noi, che purtroppo dalla verità, pur

odiandola, non possiamo astrarre senza far perdere alla nostra visione consistenza e determinatezza nei particolari e quindi intensità di commozione. Ecco perchè l'uomo nelle sue utopie sociali non sa pensare l'avvenire senza trasportarci le condizioni della vita presente. Ecco perchè ogni luogo di delizie, ogni paese di cuccagna, ogni paradiso, ha gioie e splendori e bellezze non mai superiori alla possibilità umana per quanto trasfigurata.

Questi adunque i rapporti della verità e della menzogna nell'arte. Volle il Benelli rispettarli di proposito? Volle proprio tentar la riforma del teatro italiano, ricongiungendo e fondendo le due correnti della drammatica che vedemmo incompiute nella disgiunzione?

Che importa l'intenzione del poeta?

Nella "*Cena delle beffe*", l'accordo si raggiunse: di questo non si può dubitare. Basterebbe a provarlo il fatto, che subito contro il Benelli si sollevarono di due sorta nemici: i dannunziani e i seguaci del "teatro di vita".

II.

IL BENELLI E L'OPERA PRECEDENTE LA "*CENA DELLE BEFFE*,,

I.

MA intanto per quali ingenite virtù, per quale faticosa preparazione, il Benelli era pervenuto a un'opera così equilibrata come la "*Cena delle beffe*,,, mentre i suoi contemporanei anfanavano dietro false immagini d'arte?

Eccoci giunti alla seconda ricerca che ci eravamo proposti. Esaminiamo adunque l'uomo, dopo aver brevemente esaminato le condizioni dell'arte teatrale nei tempi in cui si formò e crebbe il suo ingegno.

Scrivono i facili adulatori: « il Benelli ha avuto guida all'impresa G. Shakespeare, ma ha avuto maestro Dante: la scuola ch'egli segue é quella che ascolta i dettami d'amore e li significa per verba ».

Dante, lo Shakespeare, il dolce stil nuovo... quanta roba! Se vogliamo trovare un Benelli vero, è necessario uscir presto da questo genere esaltato e verboso, da queste smodate apologie che non hanno verun fondamento nella

realtà delle cose e niente riescono del resto a spiegare. Certe ammirazioni così dissennate e fuor d'ogni misura, mentre non costano neanche un po' di coraggio, da che oggi la fama del poeta è accettata dai più, sono inutili e direi anche dannose alla sua buona reputazione. Noi ci proponiamo invece con modestia di forze, ma con assai onesta imparzialità (è la sola lode di noi stessi che ci sia consentita) d'interpretare, studiare, discutere obiettivamente la figura artistica del Benelli.

Sem Benelli ebbe in Prato quella vita, che doveva essergli poi tanto variamente fortunosa. Poco più che diciassettenne, gli moriva d'improvviso il padre che con duri sacrifici lo manteneva a studiar filologia e filosofia all'Istituto Superiore di Firenze. Così interrotti i cari studi, il giovinetto si ritrovò bruscamente uomo in una maturità precoce, e da solo e senza aiuti dovette cominciare assai presto per guadagnarsi il pane quella vita aspra di triboli e di piccole miserie, che molto avvilisce i giovani, fervidi di ben altri ideali, e mortificandone l'ingenuo sperare nel bene, imprime nel cuor loro una smorfia dolorosa che non si cancella mai più. Nel Benelli infatti l'andar vagolando da una città all'altra e da un impiego a un altro senza conoscere i molli tepori d'una casa propria, la gioconda spensieratezza giovanile, le dolci carezze d'una famiglia che pur possono di tante altre incresciose privazioni consolare, conferì a dare una cupa tristezza al fondo della sua arte, e lasciò di sè traccie non poche, taluna anche esteriore e facilmente visibile. Nelle sue opere, per esempio, troveremo sempre assente il sentimento della

raccolta quiete domestica e di quelle continue e profonde relazioni tra uomini e casa che determinano alla lunga tale un'intima comunione di spiriti e di forme, che vedendo gli edifizi ci è facile da essi figurarci gli abitanti, o come diceva l'Hugo: "comme du coquillage on peut conclure le mollusque, de la maison on peut conclure l'habitant „. Invece Archibaldo nel suo castello (che per un condottiero medievale, meglio e più d'una casa, era una seconda armatura) Ginevra nel suo palazzo, Rosmunda e Alboino nella loro reggia, si aggireranno quasi stranieri, senza che li si senta avvinti da vincolo nessuno di necessità a quelle architetture, a quegli addobbi, a quegli arredi.

Ma intanto la vocazione chiamava il Benelli all'arte; e quando il Quinteri, che dirigeva la "*Rassegna Internazionale*„, lo volle redattore nella rivista, egli lasciò subito Firenze e i dolci amici e tutti gli altri impegni, e si stabilì a Roma. Non nuovo alla letteratura. Chè, ancora studente, aveva scritto una commedia in versi; e dicono che piacesse tanto al suo insegnante di latino, l'egregio professor Gargano, che questi volle presentarlo a Luigi Suner, assai intendente delle cose teatrali; il quale, letto il lavoro e pur consigliando il Benelli a distruggerlo, lo incorò, per le attitudini sincere al teatro che vi riconobbe, a mettersi di proposito e con passione allo studio degli autori più confacevoli al suo temperamento, quali lo Shakspeare, l'Hugo, lo Schiller e i tragici greci.

Cominciò allora per lui una nuova battaglia (più bella e onorata forse, ma di certo non meno improba) contro l'apatia del pubblico sempre restio ad accettare i nomi

nuovi, contro l'indifferenza e la diffidenza degli editori e dei capocomici, e contro le scortesie (per non dir peggio) degli autori già in voga e le cabale degli invidiosi degli inetti della bassa canaglia letteraria. Così avvenne che il "*Figlio dei tempi*,, giacque nel tiretto del poeta parecchi anni, non tanto in omaggio al noto precetto oraziano, quanto invece perchè nessuno voleva stampargliclo; e stampato poi, passò in silenzio e quasi senza lettori. La "*Terra*,, e la "*Vita gaia*,, furono inumanamente fischiate; la "*Tignola*,, bistrattata dai critici, *pessimum genus;* la "*Maschera di Bruto*,, rifiutata dagli impresari.

Ed egli tra tante ostilità, dubbi, irrisioni, pericoli, insuccessi e difficili eventi, duro ostinato pertinace, come quell'imperatore romano che voleva a tutti i costi morire in piedi.

II.

Ma oltre a queste difficoltà d'ordine materiale, il Benelli dovette combattere un più acerbo nemico, più faticoso a vincersi e più insistente nel colpire, che non dà tregua mai nè si può fuggire, col quale anzi bisogna misurarsi in una spossante diuturna lotta a corpo a corpo da cui s'esce spesso con le fibre fiaccate, col cuore spezzato in due, con l'animo rotto e col sangue nostro migliore sgorgante per cento vene aperte. Il terribile avversario noi lo portiamo dentro di noi. L'ospitammo forse in un giorno d'entusiasmo e l'accogliemmo, come un liberatore desiderato, a bandiere spiegate e con grida di giubilo.

Poi ci accorgemmo dell'inganno. Ma tardi. Ormai cacciar via l'intruso era impossibile, senza stracciare via con quello lo nostra stessa carne viva. Oh gioventù, fanciullezza del cuore! quando tutto che ci piace vogliamo farlo nostro, senza badare se ci convenga; come bambini che stendono le avide manine per abbracciar ogni cosa che luccichi o mandi bel suono, e strillano e scalpitano poi quando la mamma toglie loro di mano il coltello che sta per ferirli.

Vedemmo che nella "*Cena delle beffe*" confluirono, accordandosi, due opposte tendenze d'arte teatrale. Ma quel dramma segna inoltre l'equilibrio che momentaneamente risolveva un dissidio più intimo: tra un Benelli spontaneo e un Benelli artificiale; questo fatturato dall'educazione e pronto a sottostare a tutti gli influssi esteriori, quello abbandonato all'impeto dell'istinto, e forte di tutte le energie del temperamento nativo.

Esistono infatti due personalità nel Benelli, evidentissime pur che si guardi.

Per natura egli inchina verso l'arte popolare (sanamente popolare, s'intende). Epperò tra i tanti generi letterari, eccolo spinto subito verso il teatro: l'arte essenzialmente e per eccellenza del popolo. Anche il D'Annunzio ha fatto tragedie — e che cosa non ha fatto il D'Annunzio? — ma egli s'è provato nel dramma, come nella novella, nel romanzo, nella lirica d'amore, nella lirica civile, nella meditazione religiosa, e nel poema. In realtà egli non é che lirico, e di lirismo è gremita ogni sua composizione, anche se diversa n'è

l'intezione e le denominazione. Ma il Benelli s'è dato al teatro concedendogli tutte le sue facoltà, facendone la cura della sua vita intera; e nell' unico poema " *Il figlio dei tempi* ,, non fa che maggiormente affermare le sue spiccatissime tendenze drammatiche.

Si ponga mente del resto al suo stile, lá dove è immune da contraffazioni e infiltrazioni d'elementi alieni o avversi al genio personale dell'arte sua; e ci sarà facile ritrovare caratteristiche che fan piena fede della sua non dubbia popolarità. Le quali a me pare di poter determinare nelle seguenti:

1.° — il periodo, d'un sol getto, manca d'architettura. Il Benelli non é uno stilista, nel senso almeno che intendeva il Boileau, quando diceva di sè:

Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois.

Non quindi di quelli che, come il Flaubert e il Balzac, lavorano giorni interi attorno a un periodo e cesellano finemente l'elocuzione torturandola, limandola, martellandola, pesando tutte le parole, dandosi ragione di tutti i loro effetti o fonici o pittorici, sempre d'altronde insoddisfatti e sempre avidi di maggiori squisitezze ed elasticità di forma. No; il Benelli preferisce l'espressione immediata, s'accontenta del vocabolo che gli viene prima a bocca, diffida anzi dello stile elaborato e lo dileggia quando se ne presenti l'occasione: nel " *Mantellaccio* ,, per esempio. Io trovo che fa bene. Non perchè i bei modi del discorso meritino davvero quel poco rispetto ch'egli crede, ma

perchè se madre natura non ci ha dato il gusto, il culto e sto per dire il sentimento innato della forma, in nulla potrebbe giovarci lo sforzo del momento non preceduto dalla conveniente preparazione e dall'abitudine quotidiana allo studio dello stile, se non forse a farci essere impettiti e compassati invece di eleganti, e invece di limpidi lustri, e invece d'efficaci freddissimi. E nell'arte, specialmente drammatica, una frase spontanea e disinvolta, se anche ruvida o selvaggia o lutulenta, val sempre meglio che non certe schifiltose ricercatezze e pazienti combinazioni di lettere; poi che nel teatro son le passioni stesse che parlano direttamente al pubblico, e le passioni, si sa, non han tempo di cercar la parola più propria, ma prorompono in periodi magnificamente dissonanti nella sintassi, agili nelle sgrammaticature, eloquenti pur in certe loro lucide oscurità. Oscuro è a punto di quando in quando lo stile del Benelli, e contorto, scomposto, scabro, asciutto, involuto, disorganico, inadatto talvolta a dare al concetto il compiuto rilievo. Stempera più che non raccolga; si sfoga e non sempre sa rattenersi. In compenso è assai muscoloso, e avanza quello, per altri riguardi impeccabile, del D'Annunzio in una maschia fierezza che ben s'addice alla austerità tragica; qualche volta è anche nervoso di non so qual andamento rotto brusco asprigno, che lo fa sembrare ardito e violento; più spesso si svolge squillante in un'ampia eloquenza quasi tribunizia, che si compiace di amplificazioni, d'atteggiamenti iperbolici, di tirate reboanti: tutte cose che all'artista raffinato possono parere volgari,

ma che intanto sanno sommuovere le passioni d'un popolo e farlo vibrare d' intensa agitazione.

2.° — la frase si sostiene con la forza del verbo e del sostantivo; scarseggia l'aggettivo, che tra le parti del discorso è a punto la meno drammatica e la più lirica, come quella che colora, dà musicalità, orpella, descrive, ed eccita in somma la fantasia più che altro dello spettatore. E quando pur deve giovarsi dell'epiteto, rarissime volte egli si cura di cercarlo strepitoso e abbagliante; ma ricorre per solito ai più facili e comuni, quali: " immane, enorme, grande, bello, potente, vivo, dolce, puro, grato, immenso..... ".

3.° — abbonda di quelle frasi amiche della memoria, che corrispondono press'a poco alle ariette popolari nelle opere in musica: usciti di teatro tutti le canticchiano senza neanche volerlo, tanto riescono a imprimersi subito in mente.

4.° — spesso v'afferra con una mossa grande, con una di quelle frasi larghe e imprecise che vi slanciano al di sopra della situazione nell' immensità dell' indefinito e vi danno le vertigini; come nel " *Mantellaccio* ":

tutta l'anima mia scioglievo e come
fosse stato un gran velo sterminato,
agitandolo al ritmo del mio dire,
la lanciavo nel cielo e l'annodavo
ai veli delle costellazioni;

oppure, nell' " *Amore dei tre re* ":

io sono notte dentro notte, e questa
mia tenebra profonda tocca quella
tenebra scintillante ch'io non vedo.

Badate: a osservarle poi a sangue freddo, v'accorgerete che son frasi ingannatrici le quali promettono assai più di quel che effettivamente non dicano. Ma intanto è questo il falso sublime che piace al popolo, ingenuo e primitivo nelle sue impressioni. Nè sempre a torto, poi che simili elocuzioni hanno qualche volta una vera vastità e profondità che oltrepassa il loro senso letterale e le intenzioni stesse dell'autore, sia per gli effetti sonori o pittorici delle parole che per naturale associazione d'idee richiamano concetti quali in realtà non esprimono (sono quei significati accessori, che il Foscolo trovava in ogni vocabolo); o sia invece per la stessa loro forma vagamente indeterminata e sfumante, che le fa adatte ad accogliere più liberalmente quelle idee che tutti noi sentiamo agitarcisi dentro indistinte e che per la loro altezza fuor del comune si mostrano ribelli a estrinsecarsi in una forma netta e precisa.

5.° — niente o assai poca la derivazione dagli antichi, dai quali muovono invece tutti i poeti — come dire? — aristocratici. Più evidente invece l'imitazione dei moderni, cioè riferentesi a quella letteratura che si respira con l'aria più che non si assorba dalle letture.

6.° — mancanza quasi assoluta del sentimento del paesaggio. Euripide, per esempio, trovava modo, anche per entro la chiusa compagine della tragedia classica, di

far pigliare al pubblico qualche buona boccata d'aria fresca, mediante immagini e descrizioni, ch'erano come spiragli dai quali si poteva vedere nelle lontananze la verde pace dei campi, e che valevano non solo a interrompere di luminose tinte il colorito fosco degli eventi tragici e a dar quindi a quest'ultimo maggior risalto nel contrasto, ma anche forse a indicare l'indifferenza della natura sempre sorridente e serena pur tra gli orrori dei delitti e tra gli sconvolgimenti delle passioni umane. Ma Euripide dei drammaturghi greci era proprio il più lirico e il meno popolare. Il popolo non ama l'idillio e comprende poco il paesaggio e la poesia rusticale, svago e capriccio di signori. Altri prima di me lo notò a proposito di F. Villon e del Deburan, tipi di veri popolani, che arrivavano sin quasi a odiare il canto dell'usignolo e la campagna.

Non basta.

Lessi, non ricordo più dove, che a un giornalista che lo interrogava dei suoi gusti letterari, il Benelli tra le altre molte cose francamente dichiarò di non sentire il Foscolo. Per grande per immensa per sconfinata che possa essere la nostra ammirazione per il Foscolo, niente troviamo d'irriverente in questa confessione, e comprendiamo anzi benissimo la freddezza del poeta drammatico di fronte al poeta più altamente lirico che abbia avuto l'Italia, di fronte al prosatore elegante erudito raffinato, un po' accademico se si vuole, ma senza sforzo e senza leziosità, della "*Chioma di Berenice*,, del "*Gazzettino del bel mondo*,, delle "*Lezioni d'eloquenza*,,. Ma intanto questo atteggiamento è sufficiente da solo a chiarirci il vero essere del

Benelli. Al quale, se non proprio del Foscolo, almeno della tendenza estetica che quello sta a rappresentare, scappa detto con aperto disprezzo, nel "*Figlio dei tempi*,,, a proposito del suo eroe che s'era messo a cantare i miti pagani:

> ...fu per poco il professor poeta
> che tra gli scavi fa correr la rima.

E in "*Tignola*,, metterà poi in bocca al Battaglia, il personaggio più losco, più ridicolo, più antipatico della commedia, queste altre parole, con intenzione manifesta che suonino eresia: "Non ammetto il poeta, che non abbia fatto i suoi studi in perfetta regola; anche la poesia è una scienza,,. Naturale, giusto, istintivo che il poeta popolare, proprio come il popolo, diffidi dell'erudizione nell'arte, una cosa tutta aristocratica, gusto di pochi eletti.

Ma a che affaticarci a cercar negli aneddoti e nei frammenti sparsi delle opere le prove di questo aspetto popolareggiante del Benelli? Il quale più sicuramente ed esplicitamente si manifesta non pur nel modo in cui è pensata e condotta la "*Cena delle beffe*,,, non pur in quel che di selvaggio e d'impolito c'è nel "*Figlio dei tempi*,, e rimarrà poi in tutte le altre opere, ma nella stessa fervida professione di fede che in un momento di sincerità gli esce di bocca nel "*Mantellaccio*,, (la sua "ars poetica,,) dove si dichiara per la libera ispirazione, per la poesia rude ma appassionata del popolo, e contro la poesia aulica, accademica, solenne, concettosa, elegante.

E dicono ch'egli in quel dramma abbia voluto adombrare a un contrasto tra l'arte sua e quella del d'Annunzio. Qualcuno osservò che ciò, se vero, sarebbe eccessivo, poi che il D'Annunzio non può esser detto un poeta borghesemente accademico, com'erano i petrarchisti. Vero; ma sarebbe un pretender troppo, il volere tanta precisione di particolari in un'allegoria. La necessità storica richiedeva che i rappresentanti della poesia aulica del '500 fossero petrarchisti, e come petrarchisti li ha dovuti raffigurare il Benelli. Ma in fondo, se anche i due termini del paragone: petrarchisti e D'Annunzio, non si corrispondono esattamente in ogni cosa, eguale è la loro posizione di fronte alla poesia popolare; perchè il lirismo in genere, e il dannunziano in ispecie, è la forma d'arte meno adatta al popolo e da lui meno sentita, da quando la lirica ha cessato d'essere un genere destinato a tradurre e a esprimere l'entusiasmo pubblico, com'era presso gli antichi (ai tempi di Pindaro, a mo' d'esempio) per diventare un genere letterario da gabinetto, magniloquente a freddo, personale, con larghi richiami alle mitologie e alla storia: erudito, in una parola. Comunque, c'entri o no il D'Annunzio, il "*Mantellaccio*" — a parte ogni considerazione sul suo valore estetico — resta, come espressione dei sentimenti del Benelli, una bella pagina di sincerità e un vibrante canto di fede. Io non dico che l'arte libera del popolo sia superiore all'arte aristocratica, o che la drammatica sopravanzi la lirica. Oibò! in queste cose non affermo e non nego: ciascuno pensi a suo senno. Dico che l'artista deve abbandonarsi al proprio temperamento, e che il poeta

tragico, se tale è veramente, non può far a meno di non amare il popolo e di non credere fermamente nell'arte sua, come nell'unica grande. Solo così ci può essere quella perfetta corrispondenza di sensi tra autore e pubblico, che nel teatro è tutto.

III.

Eppure il Benelli non vuole abbandonarsi al suo istinto, e s'oppone con ogni forza, a che la canzone selvaggia che gli freme nel cuore, possa liberamente spiegar la sua voce. E mentre l'arte popolare è di sua natura chiara, concitata, libera, rude, sana, plastica, espansiva, realistica, d'azione più che di pensiero, d'impulso più che di riflessione; vedremo il Benelli correr dietro alle preziose fioriture di frasi, alle immaginette nello stile del Gongora, alle seicentisterie, allo sfavillare delle false gioie montate riccamente in oro; lo vedremo abbuiare la sua concezione di astruse allegorie, imporsi l'analisi complessa della propria anima e ascoltar quasi le pulsazioni del suo cuore con paurosa preoccupazione, tendere verso qualcosa d'indeciso e di raffinatamente mistico come un qualunque spirito delicato e malaticcio, e sentir in fine desideri, tristezze, disgusti, cui il popolo non può in nessuna guisa partecipare.

Lo vedremo nel "*Figlio dei tempi*" appartarsi in una solitudine di meditazione, e tutto chiuso superbamente in un vuoto e freddo riserbo aristocratico, scegliere per unica virtù l'ironia, imbelle figlia dell'incredulità e dell'accidia,

rifuggendo dall'azione, rinnegando il popolo in cui non sa vedere altro che un " bel serpente „ ostacolante la sua corsa sfrenata " sull' indomito cavallo „.

Lo udremo il giorno dopo il buon successo della " *Cena delle beffe* „ dire ai suoi amici: " Non *voglio* più esser quello della " Cena „ e *aspiro* a un'arte maggiore „. (Si noti come nell'espressione stessa si tradisce la volontarietà di questo nuovo atteggiamento in opposizione alla spontaneità di quella prima inconscia ma grande ma felice inspirazione, che ora disconosce e quasi repudia). Ed eccolo infatti subito dopo, nell' " *Amore dei tre re* „ effondersi in liriche concettosità, stemperare un fosco dramma barbarico in languide fantasticherie e in sdolcinatissime smorfie non so qual peggio tra romantiche o decadenti, separare i suoi eroi dal pubblico stendendo in mezzo i fitti veli del simbolismo, perdersi insomma tra le brume d'un sogno evanescente e sfumante, che arieggia a quel " teatro „ del Maeterlinck più che del D'Annunzio, che vedemmo quanto lontano dalla comprensione del pubblico.

Che più? Nello stesso " *Mantellaccio* „, allor che l'ispirazione gli sgorgherà con più baldanza dall'imo cuore e vorrà prorompere con accenti fervidi di passione, quello che chiamammo il suo canto di fede gli uscirà di bocca con parole e concetti, che alla fede stessa apertamente contraddicono.

È questo il Benelli riflesso, il pigro, l'inetto, che inceppa all'altro i movimenti, che gli attossica e inaridisce le fonti prime dell'arte e gli si insinua sin nei versi e nelle frasi, a turbarne con ridondanze ornamentali e con freddi

e innaturali contorcimenti la grazia della schietta semplicità nativa. Un Benelli quale lo plasmarono le antiche sofferenze, la disperazione del dover essere uomo prima che giovane, e l'assidua ostinata tormentosa meditazione di sè; ma anche e forse più le letture, le ammirazioni, la moda dei tempi in cui crebbe: la cultura cioè, e l'educazione, che come talvolta suol avvenire, sopraffece la natura e la falsò; e andò poi sempre più allontanando il poeta dal suo vero essere, sino a volerlo ricongiungere spiritualmente col D'Annunzio. Chi non peccò in D'Annunzio? Egli è il mago incantatore, lo splendido tiranno della letteratura moderna italiana, che informò di sè tutta una generazione di giovani, assoggettando all'impero delle sue leggi estetiche i più restii a sottometterglisi, quelli stessi anzi che risolutamente gli si opposero e più lo irrisero o lo odiarono.

Ma intanto quanta differenza tra il temperamento del Benelli e il temperamento del D'Annunzio! Il D'Annunzio anzitutto, si badi, non sente veruna repugnanza per "il professor poeta, che tra gli scavi fa correr la rima"; anzi si compiace di ostentare una cultura filologica, archeologica, scientifica, universale, che forse non è neanche in realtà tanto vasta quanto vuole apparire. E contrariamente a quel che dicemmo del Benelli, egli deriva tutto intero dagli antichi e in special modo dai greci, sebbene abbia poi attinto a piene mani e variamente assimilato un copioso materiale di pensieri, di sentimenti e persino d'espressioni da ogni altra letteratura del mondo. Incostante e mobile di natura, egli segue ogni

variazione della moda e del gusto; anzi la precede, per la squisita sensibilità che gliela fa presentire; ma è sempre sincero in ogni nuovo aspetto che viene di mano in mano assumendo, per quanto possa sembrarci a tutta prima incoerente, discorde, iperbolico: e i critici che oggi si stupiscono ancora a certi suoi improvvisi e insospettati mutamenti spirituali, dovranno alla fine riconoscerlo. Sincero a ogni modo (perchè muove da una concezione panteistica dell'universo, che è il primo principio del suo stesso sistema filosofico) il grande amore per la Natura, la quale anima e colora della sua trasparente luminosità ogni suo quadro (quanto sole! quanto verde! la nostra vista ne resta abbarbagliata e confusa); sincero anche il suo estetismo, che è un'altra conseguenza di quel paganesimo, e che corrisponde d'altronde a un ideale morale e di vita pratica veracemente sentito, e quotidianamente professato con modi, consuetudini e atteggiamenti di non dubbio significato, spesso anche eccessivi, talvolta magari ridicoli. Il lusso del suo linguaggio e l'eleganza sfarzosa del suo stile ben s'addicono alla ricchezza strabocchevole d' una fantasia fecondissima d' immagini e di concetti, e al culto profondo della forma che si manifesta nella perfezione mirabile della tecnica e nella conoscenza d'ogni ben che minima sfumatura del colorito stilistico. La magniloquenza esaltata e solenne della sua espressione si conviene alla imperiale maestà della sua energia trionfante e della sua volontà, che se non altro è riuscita a suggestionare una folla d'ammiratori e a signoreggiare il gusto del pubblico. Il D'Annunzio potrà come poeta avere un valore per

avventura mediocre — non è questo il luogo di disputarne — ma nella vita e come uomo, non si potrebbe disconoscerlo, è un dominatore; e le "*Laudi*" sono a punto un continuo inno orgoglioso che celebra le sue vittorie su le cose; e tutte le cose egli vi abbraccia con voluttà sensuale, come amanti alfine debellate.

Si guardi un po' adesso il Benelli. Oh, il "*Figlio dei tempi*" non è davvero un canto di vittoria! È piuttosto l'autocritica d'un pavido che non osa di farsi avanti nel mondo, e saggia le proprie forze in uno scrupoloso esame di coscienza, nel quale è costretto a riconoscere a ogni momento essere le sue ali troppo piccole per il gran volo della Vita. Egli non sa elevare le cose e gli uomini sino a sè. S'accascia vinto, impotente, disperato, sotto il peso d'una cupa angoscia; e dolora, e si tormenta, e s'angustia, e plora una sua eterna accorata rinunzia al mondo. C'è anche qui, a dire il vero, l'orgoglioso gesto del separarsi dalla folla, proclamandosi insoddisfatti di tutto fuor del proprio pensiero e solo sicuri nell'intimità del proprio sogno, il che può combaciare sino a un certo punto con la famosa concezione dannunziana dell'eroe e del poeta conosciuta con la designazione di "teoria del superuomo". Ma ci vuol altro! Nè per rassomigliare al D'Annunzio, possono bastare versi come seguenti:

Tutto volli assaggiare immerso nella
fiumana umana dolorosa e folle,

o espressioni come queste: "un desiderio rosso di vendetta „, "il giorno rosso di colpe „, "i genitori consacrati dal gelo „, "la tua bocca è un fiore d'ogni momento „, "il canto che viene dai regni dell'immensa bontà „, "la ruvida potenza dei baci „ ecc. ecc., i quali ricordano altri versi e altre espressioni, consimili nell'apparenza, ma se non altro assai più belli e più schiettamente impetuosi, della "*Laus vitae* „!

La forma forse c'è, sì; ma lo spirito manca. E quando lo spirito manca, questi atteggiamenti diventa novelleità senza senso, e queste espressioni e quei versi suonano a falso.

Ond'è che mentre nel D'Annunzio l'immagine sboccia flessuosa, agevole, spontanea, nella signorile consuetudine dell'eleganza stilistica (e sembra naturale che un esteta raffinato e azzimato quale egli è, disegni il suo pensiero con quei ghiribizzi e figurazioni e decorazioni capricciose, per quanto stravaganti o faticose possano essere per noi che le leggiamo) per contro nel Benelli la disinvoltura non c'è mai, e l'immagine, o lontana o sforzata o impacciata o idropica, non riesce a fondersi con lo stile grezzo entro cui è incastonata, e par anzi che se ne stacchi a posta per farsi ammirare. E fa così l'effetto d'una giovinetta del popolo, che sarebbe tanto carina nel suo semplice vestituccio giornaliero, e crede invece d'abbellirsi quando la domenica si mette in ghingheri con gale sfiocchi e zibetti da pochi soldi, e precede tutta trionfia e pettoruta nel suo abitino nuovo a colori vistosi e di mal gusto, persuasa in cuor suo d'esser chi sa quanto maestosa tra lo sfolgorio inconsueto degli anelli, dei coralli e delle collane.

Quanto innaturale e artificiosa e soprattutto quanto superficiale questa maniera, non è chi non veda.

Ecco, per esempio, una filza di versi, di cui ognuno contiene tutto un pensiero che finisce con esso, come invano cerchereste in un vero maestro dello stile:

Ti voglio bella per la mia partenza,
su, finisciti presto d'acconciare:
t'aspetterò su la torre ch'è nostra.
Solo una volta l'ho potuta scorgere.
Ella non sa ch' io sono nel castello.

Ancora:

Beve invocando le divinità
dell' oblio, *che* concedano alle nostre
fronti un ramo di gioia, *che* nasconda
la tristezza *che* troppo ci tormenta.

Pensate dunque che uno stilista si sarebbe permesso in un' immagine che pretenderebbe d'esser preziosa, un seguito di tre relativi l'uno dipendente dall'altro?

. . . . . Io ti trarrò
dall'ombra, come l'angiolo dell'alba
rivela una foresta fitta e verde,
che pareva un abisso aperto e nero,
visto dall'alto nella buia notte.

Oltre che quell' " angiolo dell'alba „ non può risvegliare nel pubblico nessun concetto preciso, non vedete come sproporzionatamente turgida la metafora in confronto dell' idea da cui muove? L' identica osservazione può valere per quest'altra:

> L'astuzia tua giunge nascostamente
> come il canto del grillo dalla tenebra;

Come il canto del grillo? Sia pure; ma anche come qualunque altra cosa che giunga nascostamente, perchè di tutto il concetto antecedente l' immagine s'appiglia solo al " *nascostamente* „ senza aver altra relazione col resto. E molto ci sarebbe a ridire, per esempio, sulla proprietà del linguaggio figurato nelle seguenti frasi:

> . . . . . la rupe orrenda
> già troppo *penetrata* dalla morte.

> Il pericolo è bello perchè *stringe*
> la mia gemma . . . . . .

e in altre che verremo via via rilevando.

IV.

Ma questa discordanza non potrebbe essere nè così profonda, nè così perturbante, se si riducesse a un contrasto d' indirizzi puramente estetici. Sotto le specie del

dannunzianesimo e dell'arte popolare si nasconde qualcosa di più grave e vitale, che riguarda la stessa concezione dell'universo. Tutti di questa generazione han visto riflessa in sè la contraddizione tra più idealità, che si mostravano parimenti belle ai loro occhi e che si contendevano fieramente l' impero del loro spirito. Per districar il complicato problema, per poter più facilmente ricomporre il dissidio, bisogna indicarlo coraggiosamente in un'antitesi nuda senz'ambagi.

Da una parte era l'egoismo, la folle anarchia dello spirito, che ci prometteva la libertà col sacrificio dell'umanità, e ci dava intanto il piacere proibito di poterci sottrarre agli umili prosaici doveri dell'esistenza. Apostoli: il Nietzsche e lo Stirner; vate: il D'Annunzio; fedeli: quanti sentivano superbamente di poter essere l'eroe aspettato, il superuomo. Ma dall'altra parte era il mondo vasto, l'umanità che ci apriva le braccia fraterne, la natura che tentava di richiamarci, di riassorbirci in sè, di disperderci rivoli nel suo immenso fiume, per farci gioire della sua infinita serenità. E noi, titubanti, incerti, tra questi due paradisi, che si spalancavano avanti i nostri occhi pieni di mille seduzioni, ci affaticammo, per non esser stretti a scegliere, a conciliare l' inconciliabile. Unica guida in tanto travaglio: il desiderio di primeggiare. Una guida, come si vede, molto pericolosa.

Consoliamoci del resto pensando che questo dualismo, che noi crediamo un portato dei tempi nuovi, è vecchio invece quanto il mondo, e prima di noi ha logorato altri che ne sono poi usciti con onore. Che cos'è

infatti questo credersi sostanzialmente diversi dal volgo, questo desiderio misantropico di vita appartata, questo disgusto delle cose senza motivo, questo malinteso aristocraticismo o estetismo o decadentismo o individualismo o come diamine vogliam chiamarlo, se non lo stessissimo "mal di Renato„ dei romantici, al tempo del Lamartine e dello Chateaubriand? Proprio lo Chateaubriand faceva la diagnosi del male, così: "Il cuore si volge sopra se stesso e ripiegasi in cento maniere, per provarsi a esercitare delle forze che sente essergli inutili„. Il poeta può sprezzare gli uomini, "non è fratello a lor„, cantava Goffredo Mameli. E il Sainte-Beuve paternamente consigliava intanto ai giovani d'immergersi nella vita, di essere positivi una buona volta, e pensare che se non ci è dato di diventare i primi poeti dell'universo, pazienza!, non c'è da farsi tetri per questo: si potrà sempre tuttavia arrivare con gli anni e con la buona volontà a essere onesti deputati, energici sottoprefetti, commercianti fortunati, industriali intelligenti, magistrati, generali, commendatori.... è così vasto il mondo, è così varia l'attività umana! E Giosue Carducci santamente ammoniva che "lo scetticismo morale egoistico, presuntuoso, invidioso, impotente, indolente fa il gran marcio della vita italiana„. Non solamente italiana.

V.

Ma vediamo ormai quali aspetti assuma il contrasto nel Benelli e come gradatamente si avvii verso una so-

luzione. Ci serviranno di guida le opere antecedenti alla " *Cena delle beffe* ".

E prima di tutte " *Un figlio dei tempi* ", pubblicato nel 1905, ma scritto, come s'è detto, qualche anno prima.

È difficile dare un' idea esatta di questo poema lirico. A chi lo pensi nella sua fisionomia generale, appare come uno di quei terreni vulcanici seminati di lapilli e di rocce, dove tra la lava e la sabbia cresce una rara vegetazione stentata nana perfida coriacea, e che pur così brulli e squallidi hanno una certa grandiosità: gli strani ondulamenti del terreno narrano la storia dei terribili e laboriosi rivolgimenti che l'hanno tutto sconquassato e scontorto nelle sue linee; e stringe il cuore il pensare che quella materia ora fredda dura e sonora sotto il piede che la percuote, fu già torrente di fuoco e sparse sul suo cammino la morte e la desolazione.

Similmente nel " *Figlio dei tempi* ". Quelle che ora sono frasi sconvolte e versi duri e disarmoniosi, tra i cui crepacci rare fioriscono le immagini o crescono sparute sbiancate smanianti, furono già idee vive, pensiero rapido, foco irruente di passione; e di sotto, l'anima del poeta urlava e si dibatteva nell' incendio che tutta la divampava.

Ci fu chi disse questo poema notevole per il " coraggio del brutto ", che vi si mostra aperto e schivo d'orpelli. E disse bene. Non mai poema fu più disorganico; non mai poeta si sentì così impacciato, quasi soffocato sotto il peso del verso e della strofe. Rozzi e inadatti i mezzi, imprecisi e incerti gli intenti, continue le disso-

nanze dei concetti nell'elocuzione insufficente a renderli, innumerevoli le ripetizioni di situazioni identiche, infinite le disgressioni inutili. I pensieri vasti e originali, che pur non mancano, non riescono a incarnarsi in una rappresentazione plastica, a tradursi in personaggi vivi, a vestirsi di sangue e di muscoli (senza di che non c'è arte); e nemmeno possono mettersi in evidenza, in mezzo a tutti i luoghi comuni della più vieta e rancida poesia, e al guazzabuglio informe di tutte le "poetiche", di tutti gli stili, di tutti i ricordi delle letture recenti non bene assimilate. Non un' immagine che balzi fuori viva e nitida, non una parola che brilli di splendore inusitato o che s'affermi ardita, tra tanto scabro languore. Inutile ogni più minuta analisi della tecnica: basti dire che "oblio" vi si ritrova a rimar con "desio", e "cupo" con "dirupo", e "petto" con "aspetto"; e che la strofe procede sempre press'a poco come questa:

Spuntava l'alba e Cesare arrivò
lucente d'oro per lui perdonare;
ma l'aquila il cimiero suo lasciò
per quell'anima in alto accompagnare,

dove non sapresti davvero se più vituperare la povertà sbricia delle quattro rime tutte verbali, o l'immagine goffa dell'aquila che lascia il cimiero, o la sciatta e convulsa sintassi e la sonorità sgangherata e diguazzante dell'ultimo verso.

Brutta adunque ogni cosa; cordialmente brutta.

Ma neanche fu mai colta in un'attualità così viva e palpitante, e riprodotta poi con tanto vigor nudo di verità, non ostante tutte le incertezze dell'ispirazione e dell'esecuzione, o forse appunto per queste, la crisi che fu detta la "febbre di crescenza„ dell'artista: le irrequietezze cioè e le stravaganze di chi co i nervi continuamente eccitati e con la sensibilità irritata tende a idealità di un'altezza vertiginosa e tuttora indeterminate, e intanto smarrisce il senso più semplice e più chiaro della vita, tra depravazioni fantastiche, repugnanze ingiustificate, capricci complicatissimi, contraddizioni insanabili, travagli lunghi d'uno spirito cui cuoce il desiderio dell'operare e smania e rangola e si divincola, livido dal terrore, nelle strette del non potere e nella oscurità del suo destino dalla quale non sa uscire. E anche in mezzo a questo caos d'idee, che non ha trovato certo nel poeta lo Iehova che ne facesse emergere un mondo, anche in mezzo a quel che il mal gusto d'un principiante v'ha appiccicato di falso, di convenzionale, di scipito l'anima del Benelli si lascia scorgere facile e intera, e strazia co i suoi gridi che giungono dal profondo pieni d'una desolata e tremenda drammaticità.

Onde il valore grande del libro come documento psicologico.

Il "*Figlio dei tempi*„ è il poema dell'egoismo già nella forma prima di esser tale nella sostanza. È un poema soggettivo, mancante affatto di azione, e l'autore vi riepiloga la storia del suo sterile pensiero, riflettendosi su se stesso con un'ostinata e fredda analisi, che è ignota all'arte

veramente primitiva e sana e spontanea. Sembra che prima di scagliarsi animoso verso l'avvenire, egli abbia voluto vedere per quante radici fosse ancora abbarbicato al passato, e saggiare con la misura delle proprie forze se potesse strapparsene. O piuttosto quest'opera è come una di quelle accorate meditazioni, per le quali gli anacoreti, folli nell'annientamento di sè, distruggevano nel ricordo lo splendore della loro vita mondana, e temperavano nelle lacrime e nelle preghiere l'energia dell'anima prima d'entrare in battaglia contro le tentazioni. E davvero in questi versi, tutti spogli d'ogni grazia e d'ogni ornamento di metrica e di stile, (quasi che le pompe menzognere e le vanità della poesia non s'addicessero all'austero raccoglimento d'una meditazione) il poeta s'è macerato nelle tristezze e nelle tribolazioni. Vi domina infatti un senso penoso di sconforto e di paura della vita, e un fastidio insoffribile delle cose mondane.

Sin dalle prime parole il poeta vi si ritrae nell'attitudine d'indagare "con insaziabil fretta" la verità:

> Troppo cercò: turbò dei chiari cieli
> spesso il nitore per un po' di vero.

Ma confessa d'averne cavato poco profitto:

> chi mai potrà scrutar tuo ventre aperto,
> o tempo nostro tutto a rinnovare?
> tali frutti ci dai tu, che il più esperto
> colono non riesce ad accoppiare.

Non sicuro quindi della sua concezione del mondo. Peggio sicuro di sè. Chè adolescente ancora, si dibatte di già tra due inclinazioni: un moto istintivo lo spinge all'azione, verso la libertà, verso il mondo, verso " la vita che lo chiama „; ma il timore o il dolore - com'egli dice - o meglio l'orgoglio del proprio solitario dolore, nel quale s'annunzia sin d'ora l'estetismo, gl' impone di rimanere all'ombra. " Perchè andare a vivere? ho paura. Restare or mi convien qui nella casa „. E resta infatti. Ma ecco che un bel giorno, poi che nella troppa tensione del dolore e nell'abuso del sogno l'anima gli si è fiaccata, torna a farsi sentire la voce dell'umanità; ed egli, improvvisamente esaltato dalla novella fede che questa benefica voce riesce a infondergli, prende il suo bordone e s' incammina,

> e sente nella sua stanca fibra ardere
> foco novello e sulla cupa istoria
> passata, i mesti effetti e il lungo piangere
> se stesso aver la facile vittoria.

Eccolo ormai a contatto della moltitudine, nell'" Urbe „. Che farà egli? si tufferà nella vita, abbraccerà gli uomini fratelli, risanerà l'anima malata nella fresca e florida salubrità dei sentimenti della folla, rinvigorirà l' istinto selvaggio che lo sospinge a operare? No. Non comprende le voci degli uomini, non s' infiamma per le loro tumultuose e rozze ma pur grandi passioni. Trapassa " ignaro tra le genti „ e " lungi dal gran fiume della

vita „ s'affida unicamente al suo pensiero " aquila invitta „ che lo trarrà " in alto, solo „. Invece del giocondo riso e dello schietto pianto del popolo, sceglie le gioie bugiarde e fredde dell' ironia e le lacrime " che son diamanti „ delle raffinate malinconie da solitario. Guarderà d'ora innanzi gli uomini con aperto disprezzo, pago delle schifiltose voluttà dello spirito e della bellezza. D'una bellezza però, che intende come qualcosa di separato dal mondo e dalla vita, quasi una rosa inutile che chiusa in un dispettoso cerchio di spini non vuol esser tocca e punge chiunque troppo audace le si accosti.

Questa dunque la concezione della vita e dell'arte, che deve avere un poeta?

Via, non condanniamo. Siamo giusti. È troppo facile sorridere di queste cose, quando le si vedano così in uno schema arido di parole. Ma immaginiamo per un momento il giovane Benelli, piccolo nell' immensità di Roma, ignoto e cupido di primeggiare, affamato di pane e di gloria, con gli studi monchi, con un'esperienza naturalmente scarsa o troppo parziale degli uomini, con il ricordo d'un passato terribile, tuttora combattuto tra le realtà dell'esistenza che gli nega tutto e l'ideale della poesia che tutto gli promette, e diciamo francamente se noi, nei suoi panni, ci sentiremmo sicuri di non pensare nello stesso modo. Che cosa gli hanno dato gli uomini? Nulla. A se stesso deve quel poco che possiede: il sogno; nel quale come a conforto naturale ripara ognuno che nella vita è un vinto. Il sogno sì, dà grandi voluttà a chi non può averne altre. Ma nel sogno e nella solitudine è altresì

facile familiarizzarsi con ogni idea strana, falsa, incompiuta, assurda, ridicola. Vivendo troppo con se medesimo, avviene che il più piccolo e insignificante particolare della propria esistenza, affatto interiore e monotona per necessità, assuma un' importanza capitale ed esagerata. È un continuo guardarsi al microscopio, che finisce col rovinare la vista e col non far più distinguere la giusta proporzione e la vera significazione delle cose. Naturale pertanto ch'egli neghi quella bellezza del mondo, che i suoi occhi miopi non riescono a vedere. Naturale soprattutto l'esaltamento di sè fuor d'ogni misura, tanto più che ogni artista è necessariamente spinto a giudicare di se stesso e delle sue forze, non da quel che è già riuscito a estrinsecare, ma dalla energia creatrice che sente agitarglisi in petto, sebbene in verità niente altro sia che un' attitudine all'arte ancora informe e indeterminata, talvolta anche ingannatrice.

Il che tuttavia non vuol dire, che perchè naturale questo stato d'animo cessi di essere una debolezza, una malattia. Obiettivamente considerato, questo separarsi del Benelli dal "consueto gregge„ non è da confondersi nè col solenne "*odi profanum vulgus et arceo*„ d'oraziana memoria, nè con la ribellione alla tirannia sociale in quel che ha di men bello e di men buono. È invece rancore e ostilità sorda di chi nel mondo è un diseredato, verso coloro che si trovano in condizioni prospere e facili per mettere in evidenza le proprie facoltà e i propri meriti; è insieme (curiose contraddizioni del cuore umano!) un riconoscersi privilegiati perchè poeti: un sentimento in somma senza ragione e senza grandezza.

Concludiamo. Nel "*Figlio dei tempi*,, il dissidio fatale tra l'istinto del Benelli e la sua educazione è a questo punto: quest'ultima è trionfante. Ma non c'è da disperare. Anche la natura è riuscita a far udir la sua voce: in fondo il poeta si mette continuamente in confronto con l'umanità, sia pur rinnegandola, il che indica ch'egli la sente in sè; e dimostra d'aver inteso nei suoi veri termini il problema della sua arte, quando, nella chiusa del poema, immagina che la folla lo avverta così: "Tu non puoi restar fuori di me. Qui c'è il bene e il male,,. Ricordiamole queste parole; e ci serviranno a comprendere poi il significato psicologico di quelle altre, che a proposito della "*Cena delle beffe*,, dirà un critico amico del Benelli e che con ogni probabilità avrà sentite pronunciare a lui stesso come giudizio sulla propria opera: "In questo dramma c'è tutta la vita, con tutto il suo bene e con tutto il suo male,,. Che l'ammonimento della folla abbia dato i suoi frutti?

VI.

Dopo un "*Figlio dei tempi*,, il Benelli si diede tutto e per sempre al teatro; o meglio vi tornò, se dobbiamo tener conto del suo primo passo letterario. Con due opere: il "*Lassalle*,, dramma storico in quattro atti, e la "*Terra*,, tragedia contadinesca, dei quali nulla so fuor che il titolo, che basta tuttavia a legittimare quelle deduzioni che per ora fanno al caso nostro. Non solo adunque egli s'accostava naturalmente al teatro; ma,

quel che più importa, tendeva proprio a quelle forme di teatro che più s'avvicinano all'ideale segnato dalla *"Cena delle beffe,,*. Un dramma storico e nna tragedia contadinesca: la vita e la poesia, la storia e i contemporanei, che reclamano già a gran voce il loro cantore; segno più che evidente di quell'istinto che abbiam detto vigile sicuro e continuamente operante a trarre il poeta, magari a viva forza, a essere il rappresentante più efficace della vera poesia drammatica.

La *"Terra,,* non potè essere recitata più d'una sera, perchè il capocomico pretendeva per la replica cinquecento lire, che il Benelli forse non aveva, o se le aveva fece bene a non dare; e fieramente sdegnato e disgustato ritirò il copione. E per fare una leggiadra sua vendetta, compose e fece rappresentare a Milano una commedia satirica *" Vita gaia,,,* che nelle sue intenzioni doveva essere sferza contro il parassitismo l' ipocrisia e la volgarità della società moderna, contro la quale egli allargava — con esagerazione di sentimento che facilmente si comprende — l'ira sua verso il capocomico ricattatore, che di quella società era l'esponente. Furono urla, fischi, proteste da non potersi descrivere: tutto il teatro era anzi, dicono, un fischio solo. E il Benelli, arrivato a casa, gettò giù questo sonetto:

Veleno dolce, malattia piacente
laccio mortal di bella esca coperto,
o Fama stolta, il tuo seno m'è aperto
dinanzi e la tua bocca m'acconsente.

Ma poi ch'io sono dei tuoi lacci esperto,
dono non ti farò della mia mente;
troppo ella sdegna soddisfar la gente
che tuo piacere m'ha più volte offerto.

L'opera ch'io foggiai siccome volle
natura che m'ha fatto sì diverso,
è nata per un più gagliardo abbraccio.

Bene ella sente nelle sue midolle
fresco il succo vital dell'universo,
e si nasconde con sua gloria in braccio.

Poi, come per una sfida al destino, pensò la "*Maschera di Bruto*,,.

Benissimo, di cuore. Non può non scuoterci la grandezza di questa collera di bronzo, e più ancora di questa virtù tenace nei propositi che non si fiacca per contrastar d'eventi nè per disfavore di pubblico. Ma intanto come non ritrovare in codesto uomo che scatta al minimo tocco, facile allo sdegno, più facile ancora a esaltarsi nell'orgoglio, e che affronta l'ignoto e la miseria per non volersi adattare a combattere con pazienza e con docile arte l'indifferenza e le ostilità - non sempre in tutto ingiustificate, o almeno naturali e spiegabilissime - del pubblico e dei comici, e vincerle a poco a poco piuttosto che ribellarsi così contro tutto e contro tutti, pretendendo di abbattere d'un sol colpo gli ostacoli numerosi e diversi; come non ritrovare, dico, il Benelli stesso che abbiamo

lasciato nel "*Figlio dei tempi*,,, esageratamente superbo delle sue forze personali pur essendo lui stesso malsicuro del loro effettivo valore, con quella pericolosa vanità di poeta che gli fa inventare i nemici, nemico egli invece ingeneroso e irragionevole dell'umanità, di cui dal chiuso volontario esilio è pronto sempre a immaginarsi il lato men buono, per assoluto difetto di quella prudente e saggia pratica della vita che pur suol farci indulgenti a tante cose?

Si noti nel sonetto il suo curioso dichiarare, la sera stessa d'un rumoroso insuccesso, che "la bocca della fama gli acconsentirebbe, pur ch'ei la volesse,,; un atteggiamento che, se non fosse il rispetto dovuto alla pertinace volontà del Benelli, diremmo troppo simile all'altro della volpe esopiana che proclamava l'uva immatura. Si noti ancora quel prosuntuoso sdegnare di "soddisfar la gente,, con la propria opera, nata per "un più gagliardo abbraccio,,, che d'altronde non è neanche un atteggiamento sincero.

Fortuna che invece il suo genio naturale, che davvero, ma in altro senso da quello ch'egli intende, l'ha fatto *diverso*, gli ispira intanto la "*Maschera di Bruto*,,!

VII.

La quale per più aspetti s'avvicina alla "*Cena delle beffe*,,, sebbene l'arte del poeta non riesca ancora a equilibrarvisi compiutamente.

L'azione comincia a Firenze in una sala del palazzo dei Medici. S'è rappresentata or ora l'"*Aridosia*,, la nota

commedia di Lorenzino, e l'autore, chiamato alla ribalta, saluta il pubblico e il duca Alessandro con lazzi che son fieramente sarcastici, e crudi a volte come amare verità gettate impudentemente sul viso senza sottintesi. Ma Alessandro non gliene vuol male, poi che Lorenzaccio è il mezzano dei suoi amori e ora deve piegare alle sue voglie la bellissima Caterina Ginori. Se non che Caterina è la zia materna di Lorenzo, e questi ha tanto meno volontà di sedurla per conto del duca, da che egli stesso l'ama appassionatamente.

Ama riamato. E infatti nell'atto secondo sta beatamente tra le braccia di Caterina a godersi il suo bravo duetto d'amore. Quand'ecco voci tumultuose dalla strada lo chiamano con insistenza; ed egli esce; ma appena fuori, il duca, che ha ordito il tranello, entra nella stanza, afferra la donna e tenta di sottomettersela. Sopravviene Lorenzaccio, che accortosi dell'inganno è tornato subito addietro, e vedendo ora il pericolo in cui versa Caterina, si getta sul duca Alessandro e lo uccide col "terribile odiator dei tiranni pugnale", gridando poi dal balcone: "Ecco alfine ch'é giunta l'alba della libertà". Veramente non vendetta di popolo, ma vendetta privata ha spinto Lorenzo all'omicidio; ma egli deve mentire l'amor della libertà per coprire la colpa di un amore incestuoso.

L'atto terzo ci trasporta a Fontainebleau, alla corte di Francesco I. Lorenzaccio, costrettovi dai dubbi di Landino, profugo da Firenze, afferma solennemente d'aver ucciso il tiranno per dar libertà alla patria; ma subito

dopo con Margherita di Valois si lascia sfuggire il suo penoso secreto. Non senza ambiguità di frasi, tanto che a pena la regina gli manifesta l' idea di voler scrivere una novella sui casi del suo amore, egli può rimettersi la maschera e tornare impunemente a mentire.

Nell'atto quarto siamo a Venezia. I sicari di Cosimo stanno appostati attorno alla casa di Lorenzino, mentre Landino, l'amico fidato, veglia preparando la fuga. Lorenzo aspetta Caterina, dalla quale dipende ormai la sua sorte: fuggirà solo se ella acconsentirà a seguirlo. Caterina giunge infatti, ma per recare la pace dell'oblio e non la gioia dell'amore. Così Lorenzino, stanco di protrarre la sua triste e inutile commedia, si fa incontro ai sicari, che abbattuta la porta hanno invaso la casa, e si getta sulle loro spade.

Il poeta del "*Figlio dei tempi*" aveva, nel congedarsi, detto alla folla:

io presso a te verrò sì, ma velato
del mio mistero che tu non comprendi.

Tale situazione del Benelli in confronto dell'umanità s' identifica con la situazione tragica di Lorenzino. Questo "mistero" è una cosa sola con quella "maschera". Il popolo rigetterebbe Lorenzaccio come un assassino, se sapesse che ha ucciso per amore. Perchè il popolo che comprende e ammira un omicidio dovuto al sentimento universale della libertà, non lo comprenderebbe più, nè lo ammetterebbe, quando ai suoi occhi fosse presentato come

conseguenza d'un sentimento individuale, l'amore. Quindi la necessità della maschera.

Ma intanto quanto cammino dal "*Figlio dei tempi*„! Lorenzino opera per sè e non per l'umanità, vero; ma sente tuttavia dolore e rimorso per il fatal tradimento, e si lamenta del suo destino che non gli ha concesso d'uccidere Alessandro come tiranno, piuttosto che come rivale. E messosi al contatto del popolo, sia pure "velato del suo mistero„ ha sentito la bellezza e la grandezza delle sue passioni, e ha capito quanto caro debba essere il suo plauso, se meritato. Siamo dunque sulla via della liberazione. E di fatto il dramma è tutto pervaso dalla bramosia di finalmente *vivere* e di sfranchirsi per sempre dall' impero molle e vano e sterile del sogno.

Questo nella concezione. E nell'esecuzione indizi più vasti e più certi ci annunziano possibile l'accordo delle due tendenze spirituali del poeta, che se non ancora si fondono, si trovano però almeno di fronte come pari con pari. E nello stesso tempo - si ponga mente - pur separate ma uguali, si corrispondono nel dramma le due correnti del teatro moderno. Con una soluzione che può anche sembrar primitiva e un cotal poco stravagante. Come se a regolare il duello fosse intervenuto il buon re Salomone, col suo bizzarro modo di render giustizia, la tragedia è divisa nettamente in due parti, e ciascuna tendenza ha per sè una metà. Il Benelli secondo natura, governi a suo talento i due primi atti, ne componga un dramma d'azione, ne disegni con perfetta plasticità le figure, muova in un urto rapido e vivo le passioni. E l'altro si sfoghi

nei rimanenti due atti, ne faccia un dramma d'anime, ammorbidisca i contorni dei personaggi rendendoli sfumanti per entro una vaporosità astratta di sentimentalità e di romanticherie, si conceda ampie digressioni liriche e storiche. Il " teatro di vita „ abbia le fredde analisi psicologiche che gli son care; si pigli anche, se vuole, la ricostruzione dei tempi, la quale è questa volta così prolissa nei particolari più minuti, più oziosi all'economia del dramma, più ragionatamente impoetici, che viene ad essere in conclusione nè più nè meno che un arido e prosaico verismo applicato al passato. Il " teatro poetico „ si goda i suoi versi (illusione di poesia) e la faticosa erudizione (illusione di dignità storica) e le allegorie saporose che si nascondono nelle persone degli eroi e nelle vicessitudini dell' intreccio, e la vigliacca sensualità raffinata e spiritualizzata, con sottile corruttela, dell'amore di Lorenzo per Caterina, e le molli preziosità infine di certe immagini e fiorettature stilistiche.

Così la tragedia, difforme meticcio di tutti questi disuguali amori, contesa e divisa tra tanti e così diversi genitori, porta impresse le traccie delle loro unghiate più che delle loro carezze; e fuor di metafora, lascia trasparire piuttosto i difetti che i pregi delle opposte ispirazioni da cui deriva.

E tragedia vera anzitutto non c'è, se non nei due primi atti. Con l'uccisione del duca Alessandro ogni azione è finita. Il resto è dramma intimo prolungato al di là delle necessità dell' intreccio, e si svolge con molta abbondanza di parole, ma con niente fatti. Il rimorso di Lorenzaccio

per aver goduto immeritamente il titolo e gli onori di liberatore della patria, questo contrasto della sua coscienza tra il fine egoistico che veramente l'ha mosso con il fine altruistico che si duole di non aver avuto di mira, è per certo caso nuovo nella storia della tragedia. Ma è sentimento destinato a sembrare piuttosto uno scrupolo d'onore troppo delicato, la cui lodevole ma complicata bellezza sfugge necessariamente all'immensa maggioranza degli spettatori, che ha una morale più di manica larga, se si vuole, ma forse anche più utile nella pratica consueta della vita. Onde impossibile per costoro ogni commosso risvegliarsi, per simpatia, di passioni simili; impossibile ogni persuasa pietà; impossibile cioè la visione tragica dal punto di vista del pubblico. Il quale di fronte a tanto dibattito di impulsi antitetici nel cuor di Lorenzino, resta press'a poco nella medesima posizione di Landino, un personaggio della tragedia, quando dice:

> per fermo io penso che in qualunque modo
> i tiranni s'ammazzino o s'uccidano
> siano ben morti . . . . . .

Nè forse senza ragione. Perchè la storia insegna che agli omicidi politici è quasi sempre occasione, se non addirittura causa, la vendetta privata, a cominciare dall'uccisione di Appio Claudio con la quale da Virginio si riscattava e l'onor della figlia e la libertà insieme della patria romana.

A questo vizio d'origine s'aggiungono altri difetti sostanziali e di forma. Il Benelli sembra qua e là ancora assai impacciato nella tecnica difficilissima del teatro. Si veda come poco abilmente condotta la scena nella quale Alessandro tenta di violare Caterina; si veda quanto il carattere di costei perda a mano a mano di precisione durante lo svolgimento della favola, sino a tramutarsi in una creatura sentimentale, irragionevole, insipida, lei che pure era stata saggiamente virtuosa, e coerente, e appassionata nei primi atti. Antica e convenzionale la figura del tiranno. Meschina quella Margherita di Navarra, presentata come scrittrice a corto d'argomenti, che rompe il fascino e la gravità della confessione veramente drammatica di Lorenzino, con quella sua uscita ridicola e prosuntuosa, di voler redimere l'acerbissimo rimorso di costui, componendone una novelletta. Troppe e le più volte oscure o poco felici nell'arditezza, le immagini che s'incalzano con tumultuosa e poco spontanea, anzi sforzata abbondanza. C'è per esempio, un "ti vedo *sfigurato* come la *pace* che mi *morde* già come una serpe„, che è un assai brutto vedere; e un "*conosci le strade della colpa, come una torcia nell'oscurità*„, che per quanto sia tropo barocco e impreciso, non arriva tuttavia alla goffagine badiale di quest'altro: "se vi vedono con in mano il mio cuore, io muoio e io soffro„, il quale starebbe davvero molto bene in simetria con il famoso: "Al ladro! al ladro! m'hanno rubato il cuore„.

Ma intanto, se anche non uscito fuor del tutto dalle consuetudini dannunziane (sarebbe più proprio dire: fal-

samente e inopportunamente dannunziane), le caratteristiche del Benelli saldamente s'affermano già. Ritroviamo quella rudezza austera di concetti che si compiace d'una certa tal quale oscurità e richiede d'esser meditata, e quel movimento largo e quasi oratorio del periodare che ha tanto buon sapore di antico. E non poca destrezza ci deve esser voluta a sostenere sino alla fine le sorti d'un dramma così vano, dissimulandone i vuoti e gli imperdonabili errori sotto una continua apparenza di tragicità. Nè piccolo merito per certo è quello d'aver saputo mantenere immutato per tutta l'opera un personaggio come Lorenzaccio, d'una psicologia così intricata complessa e diversa dal comune. Un personaggio questo, intuito e disegnato con molto amore, e che riesce assai vivo e vero con quei suoi modi tra corrotti e ingenui, scettici e appassionati, turbolenti e meditativi, mordaci e arcigni, buffoni ed eroici. Che se questo " vindice ambiguo „ non è poi il Lorenzaccio della storia, poco o niente può importare ai fini dell'arte; e dice assai bene il Benelli nella prefazione: " che se gli storici possono amar di spogliare Lorenzino del suo manto impenetrabile e della sua maschera, un poeta amerà meglio rinchiudervelo e lasciar l'anima sua nel mistero „. La verità storica non ha a che fare con la verità artistica.

La tragedia dunque è mancata, d'accordo; ma non bisogna intanto disconoscere, ch'essa contiene già in sè atteggiamenti e accenti e scene intere di un'alta e possente drammaticità.

E questo per ora è già molto.

VIII.

Dopo un dramma storico un dramma borghese: "*Tignola*".

Il Benelli è ancora titubante su la via da prendere, vagola qua e là alla ventura, procede a tentoni da una tendenza all'altra, prova, riprova, avanza, indietreggia, insegue per tutti i tortuosi errori l'ispirazione che gli sfugge sempre al momento di coglierla e gli si presenta poi sotto forme nuove, a invitarlo a nuovi faticosi cammini. Come bene gli antichi avevano compreso e come profondamente espresso nel mito di Dafne e d'Apollo questo fatale stato d'animo del poeta. Si corre dietro a una donna palpitante di vita e di bellezza, e ci si trova abbracciati, dopo tanti affannosi rischi e disagi, a una pianta, a una fredda creatura senza grazia, senza palpiti e senza moto!

Ma pur da questo spreco dell'ingegno buttato a tutti i venti, in cui si consumano le meglio energie creative dei giovani, si finisce con l'avere, a prezzo sia pure d'inutili fatiche e d'innumerevoli delusioni, la misura giusta delle proprie forze.

La "*Maschera di Bruto*" non potette esser rappresentata subito dopo che il poeta l'ebbe composta. I capocomici a cui la lesse, non si mostrarono troppo convinti del rifiorire del teatro storico, e videro difficoltà insuperabili nella spesa degli scenari e dei costumi, e nella scelta degli attori adatti. Sembra che questo contrattempo abbia esasperato più che mai la suscettibilità già scossa del

Benelli, e ne abbia mortificata la baldanza. Ripresò per tal modo dallo sconforto, egli si ripiegò tutto novamente su se stesso: la giovinezza gli parve sfiorita, mancato il bel sogno di gloria, fosco e malsicuro l'avvenire, inutile e volgare l'esistenza. Tra tanta amarezza di lacrime scrisse allora in "*Tignola*,, la sua dolorosa rinunzia all'arte e alla vita.

Giuliano — diamo il riassunto della commedia — ha un grande e bello ingegno; ma una triste fatalità gli impedisce di usarne a vantaggio suo e degli altri. Un libraio, Teodoro Gonnella, l'ha preso in bottega ch'era ancora bambino, perchè gli servisse da commesso, e così egli è cresciuto tra i libri, che ama con la passione di chi a quei cari amici della solitudine deve ogni suo sapere, ogni suo godimento, l'oblio infine dell'umanità. Ma la giovinezza non è età, cui la cultura e lo studio e la meditazione possano bastare da soli; che anzi queste belle cose le sembrano fatte a punto per trarne un profitto nella vita. Arricchire, essere stimati, essere amati: sono desideri così legittimi e naturali, che non possono non affacciarsi alla mente di tutti. E Giuliano sente come Fausto l'orrore e la paura di dover languire per sempre "tra le quattro pareti d'una stanza, dove la luce filtra plumbea e fredda dalle vetrate, e unico orizzonte è l'infinito allinearsi dei volumi sugli scaffali,, e immagina all'opposto tutta l'ebrezza nuova dell'avventurarsi nel mondo per cercarvi la felicità della vita. "Oramai, egli dice, ho strappato ai libri quel tanto che mi basta a farmi sentire il desiderio della libertà e sopratutto la gioia

di altre imprese „. Ebbene un bel giorno l'amore gli si presenta sotto le forme d'una bella ed elegante signora, Adelaide; e benessere e gloria gli promette il duca di Malò, presso il quale è chiamato, come segretario in apparenza, ma in verità come amico. Inseguendo queste belle chimere, Giuliano fugge dalla chiusa bottega di Teodoro. Ahi! che ben presto si dimostra incapace a goder della vita. Troppo insofferente d'ogni meschinità, troppo ingenuo, troppo pigro, troppo guastato dai sogni della giovinezza lontana dal mondo, non sa adattarsi a servir le ambizioni talvolta poco scrupolose del suo protettore, nè a tollerare i capricci dell'amante. Va così decadendo di delusione in delusione, finchè avendo scoperto che Adelaide lo tradisce per il duca, torna alla bottega di Gonnella, col proposito di dimenticar tutto, di rinunziare a tutto, di vivere solo tra i libri e nei sogni. E per separarsi affatto dal mondo e dalla realtà, e togliersi sin la possibilità delle tentazioni, recide ogni vincolo che lo lega ancora alla società umana, come quei generali romani che si precludevano la ritirata, bruciando la flotta che li aveva trasportati sul suolo straniero. Cerca ormai con pazza avidità la morte dell'anima e d'ogni ideale; si fa sparuto su i libri, ma senza larghe vedute, con amor gretto di bibliofilo; sposa la figlia del libraio, ma senza passione, come si conviene a un buon filisteo, e da buon filisteo fa di tutto per farsi da lei cordialmente tradire. Come la tignola: il piccolo insetto d'argento che si pasce di sogni, e vive e muore tra le pagine d'un libro, e non sa e non si cura di sapere che al di là di quelle

pagine c'è un mondo, tutto un mondo vasto e commosso e sconvolto dalle passioni, dai godimenti febrili, dalla vita.

Il sentimento espresso in "*Tignola*,, è adunque ancora quello del "*Figlio dei tempi*,,, ma il Benelli lo rimedita con nuovo ardore e con un certo sarcasmo. Come allora, sente anche adesso il contrasto delle due personalità che porta in sè: sente la vita che lo chiama e una potenza più forte che lo rattiene. Ma la crisi è avanzata d'assai. L'esteta, il superuomo, che guardava pur dianzi la folla con disprezzo, comincia adesso a pensare se per caso il torto non sia dalla sua parte; e nell'angoscia dello smarrimento, nello stupore dell'ora di sconforto che trapassa, corre a definirsi per un "timido, inetto, permaloso, scontroso, insufficiente, incerto, incapace,,. Si badi con quanto caloroso accanimento si condanna, si punge, si distrugge in questa filastrocca d'ingiuria. E noi che gli vogliamo bene, gliene siano grati. Perchè quello ch'egli rovescia e annienta così, è il Benelli artificioso che ha sinora impedito all'altro, da cui molto speriamo, di mostrarsi nella pienezza delle sue forze. E se può lacerarlo con tanta indifferenza e anzi con tanto fervore, segno è che, almeno per il momento, gli si sente già estraneo. Cantiamo dunque con lieto cuore l'esequie dell'esteta, e seppelliamolo senza rimpianti tra due pagine d'un volume, nella deserta necropoli di una bottega da libraio.

Purchè non abbia però a risuscitare!

Un'opera come questa può essere anche non bella, se la si misura con le seste e col compasso dell'estetica. Ma è tanto sincera e contrita, e c'è così trasparente e

lacrimosa la storia intima dell'autore, che non può non commuovere. Altre volte era accaduto che giovani drammaturghi fischiati inscenassero la loro vita e i loro sogni d'arte, ma per solito lo avevano fatto mettendosi dinanzi al pubblico in posizione di sfida, tutti altezzosi e superbi dell'essere misconosciuti. Il Benelli no. Egli si mostra umile e sottomesso alla sua sorte; nulla rimprovera agli altri, tutto disconosce di sè; non chiede di meglio che di dissolversi e di essere abietto; sembra quasi supplicare dal pubblico l'estrema condanna, come quei santi che per essere vilipesi e odiati da tutti, e così aver merito appo Dio, s'accusavano di delitti e peccati abominevoli che non avevano mai commessi.

E il pubblico invece applaudì. Fu a Genova, la sera del 10 Febbraio 1908; e pochi mesi dopo Andrea Maggi, benevolmente disposto verso il Benelli per il buon esito di "*Tignola*,, rappresentò a Milano la "*Maschera di Bruto*,, [16 Maggio 1908], che fu replicata per dieci sere di seguito.

Così la fortuna che aveva condotto il poeta all'ultimo limite della disperazione, quasi stanca o pentita d'averlo troppo accaneggiato, lo risollevava da terra e lo rinasceva alla speranza.

E il Benelli già guarito dello smisurato orgoglio di sè, e ora rianimito da quel consenso del pubblico all'arte sua, si riconciliò con la folla.

IX.

E così tra un placido sterile sogno e l'operosità convulsa del creare, tra le lusinghe della gloria e gli sconforti della realtà, tra l'ironia e la fede, passava la giovinezza faticosa del Benelli. E inconsapevolmente, con questo suo stesso divagar da una forma all'altra, e da un entusiasmo vibrante d'alta poesia a uno scetticismo freddamente scrutatore, era il riflesso dell'arte moderna.

Ma da tanto travaglio d'anima in pena, da questa stessa fatale corrispondenza del suo spirito con i suoi tempi, si arguisce la profondità dell'ingegno curioso, alacre, ardito, pertinace del Benelli, e il suo alto destino. Un intelletto così battuto dal pensiero e dall'autocriticismo, darà buoni frutti non appena possa riacquistare un momento di serenità. E la consuetudine degli ostacoli, dei disagi, delle contraddizioni intime da superare, delle difficoltà esterne da vincere, non potrà che ingagliardirlo e renderlo più saldo, più ferrigno, più vasto, più audace nel protendersi ad altezze sempre maggiori.

III.

"LA CENA DELLE BEFFE"

I.

CON tutto quel che siamo venuti finora osservando, non pretendiamo menomamente di poter spiegare come il Benelli sia pervenuto nella "*Cena delle beffe*,, all'equilibrio delle sue facoltà, che è accordo della sua forza spontanea e dell'arte, e insieme confluire dei due opposti indirizzi del teatro contemporaneo.

Per accurata che possa essere l'analisi di uno spirito, ci sfuggono necessariamente troppi elementi, che pur furono essenziali alla sua formazione estetica. E anche quelli che ci è dato di poter guardare, li vediamo solo sotto certi aspetti e pur che siano arrivati a certi culmini, e sempre poi nella stasi, mentre ci resta misteriosa la perpetua loro trasformazione, il movimento lento e perenne nel quale tutte le attitudini armonicamente si svolgono e si maturano. E intanto nel silenzio s'accumulano gli istinti; nell'esercizio continuato le forze si temprano, s'aguzzano, s'addestrano;

negli studi, e tra le ammirazioni e le delusioni, si forma e s'invigorisce il gusto; crescono e anima e idee; sopravvengono gli entusiasmi che incorano, le amarezze che castigano e purificano, le fedi che allargano le concezioni, i dubbi che affinano le facoltà critiche. E nell'aria stessa che ci circonda, si trovano sparsi e assimilabili, impulsi, suggestioni, concetti, simpatie, affinità, ispirazioni e più regole estetiche che non in tutta l' "*Ars poetica*,, d'Orazio, e noi le respiriamo a pieni polmoni, ne facciamo sangue e muscoli e nervi dell'arte nostra. Finchè un bel giorno tutte queste energie latenti, che disgiunte erano incerte, fievoli, inoperose, flosce, diverse e talvolta anche opposte, per ignorarsi l'un l'altra, si trovano a concorrere verso uno stesso punto, e vi sboccano improvvise unendovisi e allargandovisi..... e l'uomo che di questo non sa, si sbigottisce egli stesso nel ritrovarsi a un tratto maturo. Come quegli immensi continenti che milioni di infusori preparano all'avvenire nella profondità verde dei mari, dove crescono d'un pollice ogni secolo, e che tuttavia il navigante maravigliato vedrà un giorno emergere repentinamente fuor delle onde: così le opere dell'ingegno umano, preparate dal lavoro assiduo, costante, oscuro di anni. Una lettura della prima infanzia, il cui ricordo è restato in noi inavvertitamente, la figura d'una donna passataci accanto senza quasi che le badassimo, una parola giusta pronunziata da un amico in un'occasione propizia, il dolore di una morte cara, i colori d'un paesaggio... tutto, lontano o recente, visibile o no, pensiero o avvenimento, l'infinitamente grande e l'infinitamente

piccolo, ha eguale importanza nel determinare quel momento decisivo. Ma il momento è poi tanto rapido, che a noi attoniti sembra miracoloso salto quel che è naturale trapasso.

Tutto questo, per dire che dalla monca, sbiadita, artificiosa insufficienza della "*Maschera di Bruto*,, e di "*Tignola*,, arriviamo inaspettatamente alla viva e colorita pienezza della "*Cena delle Beffe*,,.

II.

Fu dunque in Firenze al tempo del Magnifico Lorenzo, un tal Neri Chiaramontesi, omaccione rude e gagliardo, gran maestro di bravate e di sgraziatissime beffe, feroce con letizia, prepotente, manesco; nel resto lieta spesa e rubizzo e prosperoso, e massimo nei servigi delle donne, delle quali era molto amico. Ma più d'ogni altra, cara gli fu la bellissima Ginevra, già vagheggiata da Giannetto Malaspini, cui egli l'aveva tolta per mettersela ad abitare in una sua casa. Ma poi che Giannetto non aveva tralasciato di corteggiarla, per punirlo di tanta audacia, Neri con l'aiuto del fratello Gabriello lo trasse con inganno a casa di Ginevra, e imbavagliatolo e postolo in un sacco, lo calarono più volte in Arno, e poi infine, tiratolo su, lo stillettarono in assai morbida parte del corpo. Spiacque la villana burla a Giannetto, già per amor della donna stizzoso contro Neri; e come uomo vile e debole che era, ma di sottilissimo ingegno, pensò di vendicarsi, adoprando l'astuzia, con tale una beffa che

non mai fosse stata vista la maggiore. E così fingendo di voler far pace con i due fratelli, si ritrovò a cena con essi in casa messer Tornaquinci; e qui dopo molti indifferenti discorsi finì col proporre a Neri una scommessa di due ducati d'oro, sfidandolo ad andare, armato d'arme bianca e con una roncola in spalla, nella bottega di un Ceccherino merciaio, dove si radunavano i più ricchi e valenti giovani di Firenze, e lì minacciare di tagliare a pezzi i presenti. Neri, che di queste cose era bramosissimo, s'arma infatti e s'avvia tutto animoso, smillantando già per strada le sue spampanate mirabolane. Intanto Giannetto, presi gli abiti di Neri, e ordinato al suo familiare di correre alla bottega di Cecchino prima che il Chiaramontesi vi arrivi, onde sparger notizia d'un subito immaginario impazzamento a quello intervenuto, si reca a casa di Ginevra e con lei, invece dell'amante e senza che ella possa accorgersi della sostituzione, piacevolmente si giace. La mattina vegnente, mentre Ginevra avvedutasi dello scambio accetta di buon animo il nuovo furtivo amatore, sopraggiunge Neri furioso e scorbacchiato, che è riuscito a mala pena a fuggire ai frequentatori della bottega, i quali l'avevan legato per pazzo; ed è facile pensare quanto si roda e come bravi e minacci nel veder ora con i proprii occhi tutta la portata della beffa a suo danno. Ma per fortuna dei recenti amanti, irrompono sulla scena gli uomini che l'avevano ricercato e inseguito, e che ora lo riafferrano, lo rilegano e lo trasportano in un sotterraneo del palazzo Medici; dove un baccalare, mezzo astrologo e mezzo cerusico, pretende di cacciargli di corpo il dimonio

per virtù dei contrari, mettendolo cioè a confronto con certi suoi nemici: il Trinca, cui egli ha sedotto la moglie, e tre donne che gli furono amanti e che egli poi abbandonò. Non amante veramente Lisabetta, una di queste; ma per tale tuttavia si fa passare, con gentile inganno, per poter rivedere e consolare Neri, ch'ella ama nascostamente. A lei il poveraccio svela la cabala iniqua orditagli contro; e la fanciulla (poi che le donne, e in special modo se innamorate, avanzano in astuzia il fistolo, non che un Malespini) gli consiglia di simulare davvero la pazzia, ma una pazzia dolce e tranquilla. Breve: Neri le dà ascolto e tutti gli credono, fuor di Giannetto, che pur consentendo a slegarlo (e non potrebbe far altrimenti) trema pensando alla sorte che lo aspetta. E la paura è tanta, che lo fa spietatamente crudele. Ed ecco come: Neri appena libero correrà a vendicarsi di Giannetto, cercando di coglierlo nel medesimo letto ch'egli contaminò; Giannetto adunque indurrà Gabriello, che porta secreto amore a Ginevra, a prendere il suo posto, cedendogli il suo rosso mantello per secondar meglio la sostituzione. Tutto avviene come era stato disposto; e Neri, quando esce fuor dalla camera della bella infedele col pugnale insanguinato e vede ergerglisi contro lo stesso Giannetto ch'aveva creduto di colpire, impazzisce davvero.

Fuori, un amante ignoto di Ginevra canta in onor suo una dolce maggiolata al lume di luna.

III.

Prima d'addentrarci nell'esame del dramma, sarà per lo meno curioso cercare che cosa il poeta abbia con esso voluto significare, quale fu cioè il motivo psicologico che lo ispirò.

Con gli applausi tributiti dal pubblico alla " *Maschera di Bruto* ,, vedemmo rianimirsi nel Benelli la fede nelle proprie forze. Si riconciliò, dicemmo, col popolo. Era però naturale che nel fondo della sua coscienza risorgesse altresì nello stesso tempo quel sentimento dell'orgoglio di sè e della propria solitudine morale, che vedemmo in " *Tignola* ,, abbiosciarsi in una confessione d'impotenza. Come mai — dovette pensare il poeta — quella mia debolezza s'è mutata in forza? come mai l'imbelle ha potuto domare la brutale sua nemica, la folla? Un'unica risposta possibile: nello stesso antichissimo modo in cui nel vecchio mito pagano Ulisse potette vincere Polifemo. La vita contemporanea non è forse tutto un trionfo degli Ulissidi? La filosofia del Nietzsche e la lirica del D'Annunzio non li esaltano? Esaltare dunque bisognava la vittoria dell'astuzia su la forza fisica e cantare la vittoria del suo ingegno su la matta bestialità del pubblico, il che equivaleva a far la palinodia di " *Tignola* ,,, ed era anche in certa guisa un celebrare l'epopea dei tempi nostri, che all'eroe corpacciuto piè-veloce e gagliardo di braccia ha sostituito l'uomo di penna, il leguleio, il diplomatico. Onde l'epigrafe che si legge nella prima pagina della " *Cena* ,,: " cantate l'età vostra anche traverso le parole e gli affetti storici dell'età trapassata ,,.

Ecco quindi delinearsi nitide e ben determinate nel concetto del Benelli le figure dei due protagonisti. Da un lato la folla, cioè Neri: forte, grossolano, zotico, volgare, goffo, impacciato nel maneggiar lo scherzo, pronto a ricorrere alle mani quando gli vengano meno gli scarsi mezzi del torpidissimo ingegno. Dell'amore non capisce che la carnalità senza raffinatezze. Degli uomini giudica solo per la loro muscolatura (di qui la sua gran cura di mettere in evidenza il proprio valore con le smargiassate). Quando Ginevra rimpiange che alla cena di pace non sia stato invitato Bandinello "quello che narra tante belle storie d'amore„ egli che è di lettere ignorantissimo e ne diffida, le rimbecca: "brava! quelle storie d'amore che ti guastano il cervello„. E poi che Giannetto in uno dei suoi galanti madrigali parla a Ginevra di "ruberie d'amore„, Neri colte le parole a volo e intendendole a schimbescio nel senso più prosaico possibile, scortesemente le dice: "sì, sì, tu mi rubi davvero; mi costi troppo sgualdrinella„. Sono tocchi finissimi, franchi e precisi: il prototipo del perfetto filisteo ne balza fuori, che meglio non si potrebbe.

E in antitesi a questo carattere il poeta imposta la figura di Giannetto, creato a sua immagine e somiglianza. Giannetto è un raffinato. Basterebbe a provarlo la descrizione ch'egli stesso fa, con tanta dottrina di saporosa corruzione, della sua notte d'amore; una notte di aspre lascivie centellinate a sorso a sorso, in cui ogni particolare anche minuto concorre a rendere più squisito e più acuto il godimento dei sensi: il tepore del letto, la morbidezza dei lini sottili, il sotterfugio degli abbracci, le carezze

dirette ad altri e rubate per sè, la paura infine dell'esser colto in flagrante, a rischio della vita, il che in fondo è una specie di sadismo spirituale con cui si fustigano e si rinfocolano le profonde voluttà. La forza di Giannetto sta tutta nell' intelletto, l'unica sua arma è l' ironia: " la mia mente soltanto temperata, come lama di spada ora m'assiste „ e " io son crudele e tal mi fece amore di pace, di quiete e di silenzio „. Questa pace e questo silenzio, non è forse la solitudine così cara al Benelli? E nella solitudine a punto, come stelo nell'ombra, Giannetto " più s'affina e più s'ostina „. Proprio come il Benelli, che abbiam visto quanto s'affinò e s'ostinò nel suo disperato sogno di gloria!

Nè al poeta basta, per dimostrare il suo concetto, l'aver disegnate queste due figure e l'averle poi messe in contrasto continuo nello svolgimento dell'azione, in modo che Giannetto finisca sempre col vincere; non gli basta aver costretto Neri a ricorrere all'astuzia e alla simulazione per godere una breve rivincita, il che diventa un riconoscimento delle forze dell'ingegno, strappato al suo stesso avversario, e però il più grande trionfo che si possa avere. Ma vuole anche esprimere la sua intenzione più esplicitamente, per esempio così:

. . . . . l'astuzia
ti cammina sul taglio della spada
e ti motteggia; e la forza stramazza
spesso di tonfo anche su piana terra.

Dunque il Benelli non sembrerebbe ancora mutato un gran che nella sua attitudine ostile alla folla. In verità e per fortuna sua, le cose stanno altrimenti, e questa sua disposizione d'animo è solo apparente.

Il Benelli del "*Figlio dei tempi*,, crede con questa sua "*Cena delle beffe*,, di poter tornare a essere qual'era prima di "*Tignola*,, e di colpire l'altro Benelli, che tende per natura verso il popolo. Ma non s'accorge che questo frattanto gli è sfuggito di mano, e con ironia più sanguinosa di tutte quelle di Giannetto ha fatto bello di sè il dramma che doveva raffigurare la sua rovina. Il che vuol dire che dopo tutto l'arte non obbedisce sempre alla strana logica del cervello d'un poeta, sì invece ai sentimenti più sinceri dell'anima sua, se anche più profondi e indistinti. In conclusione il Benelli non poteva più averla col popolo. Dopo la vittoria nessuno ha più diritto d'incrudelire, e gli artisti meno che mai, dacchè questi spiriti nobili e ingentiliti dalla continua educazione morale dell'arte, appena non siano più misconosciuti, dimenticano tutta l'amarezza dei giorni affannosi e dei passati contrasti, e si fanno desiderosi di effondere largamente la loro benevolenza, amando per tutto il tempo che furono costretti a essere maligni e mordaci. L'ispirazione può dunque esser venuta anche questa volta dal Benelli esteta e raffinato che deride l'umanità e se ne separa orgogliosamente, (e questo si capisce: chè non si dismette così all'improvviso un'inclinazione dell'animo, sia artificiosa e innaturale quanto si voglia, come si dismetterebbe un abito vecchio; e di quello che fu in noi

pensiero di lunghi anni resta sempre qualche ultimo strascico) ma l'esecuzione, e questa è la cosa principale, è tutta affidata al Benelli sincero, a quello che fa parte dell'umanità con entusiasmo di fratellanza, che sa comprenderla nei suoi istinti e vuol ritrarla "in tutto il suo bene e in tutto il suo male".

Ma non inutile pertanto fu tutta la contraddizione intima, che dilaniò la giovinezza del poeta, se ha potuto finalmente risolversi così in questo bel canto, dove le due personalità vengono tanto indissolubilmente a compenetrarsi, che l'una non può già più fare a meno dell'altra.

O fors'anche in natura non esistono affatto contraddizioni. E tra gli elementi diversi, di cui noi non sappiamo cogliere altro che la disparità (ignoranti come siamo dell'avvenire anche prossimo, e peggio delle ultime finalità d'ogni cosa) corrono invece vincoli occulti, che sin dal loro nascere li destinano a riallacciarsi. In questo caso, più disparati e più opposti siano, o sembrino, gli impulsi che ci governano, e più intensa e nuova riuscirà nel loro accordo la nostra originalità; da che l'originalità altro non è che inaspettato legame di cose, che eravamo soliti veder separate e lontane.

Comunque sia, non bisogna poi insister troppo su queste così dette vedute profonde, su le significazioni cioè che può assumere un'opera, e tanto meno su le allusioni polemiche o personali che potrebbero per avventura essere state nell'intenzione dell'artefice: tutta roba — come dire? — un po' retrospettiva, e che le più volte non ha

niente a che fare con la sua vera bellezza. La malattia della profondità è forse il difetto capitale della critica moderna, che a furia di penetrar sempre più addentro nel cuor del poeta, scavando, scavando, finisce spesso col ritrovarsi, senza che se ne accorga, agli antipodi, che, come è risaputo, è il massimo della profondità. Questo trattare un libro come un palinsesto, questo cancellare ciò che c'è scritto di ben visibile e chiaro per veder se trovar si potesse un altro testo al di sotto, è un gusto che può far perder di vista il valore reale di un'opera. E si corre tra l'altro il pericolo di far esclamare al lettore, come a quel personaggio della commedia di Sheridan: "Poffardio! dei due, mi par che sia l'interprete il più difficile a capirsi!„.

"L'artista — dice col consueto lucido buon senso il Carducci — non è obbligato a far dell'opera sua nè un apologo, nè una tesi dimostrativa, o di filosofia, o di estetica, e il critico letterario non deve nè esigerla, nè voler provarla tale„.

Così è.

IV.

Ritrovarono i critici (e il Benelli non ne fece del resto un mistero) le fonti della *"Cena delle beffe„*, in due novelle del Lasca. Nella III^a^ cioè della *"Prima Cena„*, dove si narra *"come lo Scheggia, con l'aiuto del Monaco e del Pilucca facesse una beffa a Neri Chiaramontesi, di maniera che disperato e sconosciuto si partisse di Firenze,*

dove non ritornó mai se non vecchio ,, , e in una delle due novelle dedicate a Masaccio di Calorigna, trovate inedite, poco tempo fa, in un codice della Magliabecchiana.

Più evidente la derivazione dalla prima novella; donde non pur parte dell'intreccio, ma vennero tolti anche molti minuti particolari della composizione e dell'elocuzione, e sino i nomi del Chiaramontesi e del Tornaquinci. E nomi e frasi e situazioni attinse inoltre pur da altre novelle dello stesso Lasca; il quale deve essere autore molto caro al Benelli, anche per amore della raccolta, da lui fatta, dei canti carnascialeschi e di altre poesie della " *Compagnia del Mantellaccio* ,,. Sia detto tra parentesi: tal preferenza per il Lasca, che fu scrittore anzi che no popolare, e innovatore arditissimo del teatro nel senso a punto di avvicinarlo maggiormente al popolo e renderlo adatto ai suoi gusti semplici, abbandonando di proposito ogni imitazione dei commediografi greci e latini, quadra assai bene con l' inclinazione popolareggiante del Benelli.

Per coloro adunque che sentono liquefarsi tutte le ossa dalla dolcezza del ritrovare le " fonti ,, più peregrine, trascrivo a mo' d'esempio questo periodo della IVª novella della " *Prima Cena* ,, , nel quale a caso m' imbatto:

I beoni, i pappatori, i tavernieri .... hanno un cotal proverbio o ribobolo, dicendo sempre: " Alla barba di chi non ha debiti ,, sendo certissimi di non offendere nessuno di loro.

Vedano essi quanta somiglianza può intercedere tra queste poche righe di prosa e i versi seguenti della "*Cena delle beffe*,,:

NERI: Bevo alla barba di chi non ha debiti.
GIAN: Certo di non offendere i presenti!
NERI: Bevo esaltando i capri e gli asini,
che Lorenzo Magnifico pastura
aiutato da' suoi prodi compagni,
pappatori, beoni e tavernieri.

A dirla schietta, somiglianza ce n'è. Ma il poeta trae la sua ispirazione, i suoi concetti e magari le sue frasi, donde vuole, e nessuno può chiedergliene ragione; tutto sta a vedere se poi sa trasformare e assimilare e far suo il materiale altrui, imponendovi il suggello della propria personalità. Nè queste "fonti,, ci spiegano ancora perchè la "*Cena delle beffe*,, piaccia tanto al pubblico e ai critici, anche a quelli tra critici e pubblico, ai quali se si leggessero oggi le novelle del Lasca, c'è da scommettere che scapperebbero via, e non son pochi, a loro marcio vituperio.

Il Neri della "*Cena delle beffe*,, non è anzitutto il Neri del Lasca. Questi è "nobile e assai benestante, ma sturato e sagace quanto alcun altro uomo della nostra città,,. Vedemmo come poco nobile e meno sturato quello del Benelli, elevato a prototipo del villan rifatto, o vogliam dire, di quella borghesia di recente arricchita che quand'è incolta sciocca e mediocre, sa esser tale così bestialmente.

Ma nessun confronto è possibile poi tra Giannetto e lo Scheggia, che nella novella è del resto appena schizzato e resta nell'ombra. Lo Scheggia, quando la beffa gli riesce, ha *"un' allegrezza siffatta che non cape più nella pelle"*. È il solito buontempone che conosce bene l'arte dello starsene in pappardelle, e tutto monellescamente si gode nel dar la baia al prossimo, ma senza malizia, per spasso e per prova d'ingegno: una di quelle figure di cui ridonda la novellistica e più forse la vita del cinquecento italiano, e che ora vanno a mano a mano vieppiù scomparendo nella troppo seria e preoccupata e uggiosa civiltà nostra moderna. Moderno essenzialmente è invece Giannetto, cresciuto tra i velenosi aromi dei fiori del male, nella tetraggine d'una meditazione solitaria, nell' "athymia" direbbero i greci. Quando fa una beffa, statene certi, non è per gioco. È per vendetta. E se ride, il suo riso è perfido e "taglia fino". Fazio lo definisce con queste parole:

> . . . . voi siete come il serpe,
> e godete la pesca che mangiate
> con i labbri soltanto e non col gusto.

Serpigno, diaccio, aspro e così tutto impastato d'arsenico e di balsami rari, di nequizie maligne e di accorate tristezze, di scaltriti raffinamenti e di profonda viltà, è una figura che ci ripugna e insieme ci attrae, che non possiamo amare ma ci piace.

E se tanto diversi nella sostanza gli spiriti dei personaggi, si immagini poi quanto diversa debba essere la vicenda scenica che dall'urto di quelli risulta. La quale infatti è così arruffata pur nell'unità rigorosa d'azione, e così si approfondisce nei significati, e così nervosamente procede a lampi e scatti volubilmente diramandosi tra il famigliare e lo storico, tra il comico e il patetico, tra il sensuale e il sentimentale, come solo poteva in un dramma moderno.

Che cosa resta adunque del racconto del Lasca? Somiglianze affatto esteriori e superficiali.

Quello che veramente il Benelli derivò, non soltanto dalle "*Cene*,,, ma piuttosto dal complesso della novellistica maravigliosa che fiorì in quei secoli d'oro della nostra letteratura nazionale, è la larghezza e l'intensità dell'intreccio veramente straordinario (chè i fatterelli insignificanti di tutti i giorni quella gente là non si perdeva a raccontarli) e la efficace sobrietà dei mezzi nello svolgerlo, e la giusta parte fatta alla rappresentazione realistica senza però sforzo od ostentazione, e la pittura viva dei tempi, e infine una più accesa colorazione dello stile, tutto luminoso d'un immacolato candore di carni gigliate, tutto raggiante del bagliore dei rossi cupi sanguigni che bene campeggiano, come in una tela del Tiziano, con la semioscurità delle tinte violette dello sfondo.

Fu dunque assai bene per noi e assai provvido e salutare per il Benelli, questo suo immergersi — lui così infermo di modernità — nelle fonti limpide e fresche dell'arte antica, le più miracolose che abbiamo per sanare l'ippocondria e le malate tristezze della nostra coscienza artistica.

V.

Dove il Benelli maggiormente dimostrò d'aver intuito la qualità e la misura della vera poesia drammatica, fu nel combinare in bel modo gli elementi famigliari dell'intreccio e dei caratteri con gli elementi storici dell'ambiente.

I suoi personaggi non stanno su la scena con attitudini solenni o quasi solenni; vivono anzi di una vita realisticamente ritratta sin nei particolari meno poetici che fosse dato pensare; eppure anche la volgarità d'un Neri acquista una certa tal quale dignità su quello sfondo storico su cui si muove. Sembra che riflettendo l'umanità nello specchio del passato, anche i pigmei assumano proporzioni più vaste del naturale, e che le colpe — peggio ancora, i difetti — prendano un aspetto maestoso e pittoresco. Non dico che anche restando nella rappresentazione della vita contemporanea, non si possa fare opera di "poesia drammatica„. Si può, certo; ma è più difficile e anche d'effetto meno sicuro.

In verità il dramma storico, come il romanzo storico, di storico propriamente non ha nulla. La storia (parlo non già della storia quale dovrebbe essere, ma di quella che comunemente é chiamata così, e che usurpa il titolo e gli attributi di scienza) è una carta topografica, regolare, sistematica, fredda, incolore, con l'unico scopo di disegnare il tempo passato con fedeltà e precisione di particolari. Il dramma storico è invece come un quadro di paese. E fa vedere vivi, attuali, complessi, esagerati e

in movimento, gli evi remoti, riproducendoli in una sintesi che coglie della vita e del pensiero d'allora soltanto ciò che può essere comprensibile e interessante sempre, l'eterno quindi e l'immanente, quel che si ritrova, magari sotto altre forme, in ogni epoca. Epperò anzi in ultima analisi è una contraddizione della storia, che dovrebbe essere la fotografia esatta dell'effimero, della moda che passa, di quanto nel costume si viene via via staccando da noi durante il faticoso volger dei secoli.

Ma in questo a punto si manifesta la potenzialità poetica d'un dramma storico. Anche a prescindere dalla maggior facilità di cogliere, e quindi dalla maggior libertà di ritrarre, la fisionomia dell'epoca e il gioco complesso delle cause e degli effetti, di cui non possiamo renderci conto finchè noi stessi siamo attori appassionati degli avvenimenti, far assumere vita storica al proprio pensiero ha un'importanza grande. Gli si aggiunge serenità e quindi autorità sul pubblico; e per adattarlo all'epoca che si vuol ritrarre, bisogna anche spogliarlo di quanto può avere di troppo contingente e di troppo personale: e però lo si purifica e lo si eterna. Il che vuol dire, che lo si avvicina per il tramite della storia al cuore dello spettatore, da che ciò che è universale, è inteso da tutti. Inoltre il personaggio storico si deve fare a forza di statura più grande della normale, e bisogna pertanto soffiargli dentro più anima che i comuni mortali non hanno, e accendergliela di più alto fervor di passioni. Non basta. Il passato, si sa, grava su noi, determina la nostra condotta, si riallaccia indissolubilmente per mille

tenui misteriosi fili alla nostra stessa esistenza; se non altro, resta nel memore affetto della stirpe, come un ricordo che la tradizione di continuo afforza, trasfigura, abbella di fantasie e di leggende. E allora che il popolo vede rievocato sulla scena, in un'atmosfera di bellezza e in una gran luce d'amore, le antiche figure e gli antichi tempi, è naturale che senta risvegliarsi nell'anima quella corrispondenza d'arcani sensi che ci ricongiunge al passato nella visione (o illusione, poco importa) di un'umanità eterna e collettiva, che è la vera e forse l'unica eternità nella quale possiamo sperare. E tutto questo è poesia; e tutto questo piace al pubblico; e mentre opera nell'educazione del suo spirito, lo infiamma, lo esalta, lo scuote, lo agita, lo consola. Troppo appenato di dover mostrare nell'umiltà dell'usuale vita il lato di sè meno ideale, il pubblico è grato al poeta, che per impulso di calda fantasia, gli eccita e raccende quell'immaginazione, quei generosi sentimenti del bello e quell'energia purificatrice dell'entusiasmo, che sono, se anche inavvertiti e inoperosi, nella coscienza d'ognuno, e non chiedon di meglio che d'espandersi liberamente.

Dal fin qui detto, emerge qual sia (a mio avviso) la natura e quali i limiti della ricostruzione storica nel dramma. E il Benelli in questa sua "*Cena delle beffe*,, ha perfettamente inteso l'una e rispettati gli altri. Si veda come palpitante e commossa è la figurazione della Firenze medicea, così snellita d'ogni accessorio, schiva delle digressioni archeologiche, vista più a traverso l'ingenua tradizione popolare che non basata su i documenti

polverosi del filologo o sulle ricerche erudite da archivio, pittoresca nella esagerazione dei costumi, caratteristica pur astraendo dalle minuterie, fantastica senza esser macchinosa, poetica e insieme viva per una giusta contemperanza di realtà e di finzione, di mediocrità domestica nelle avventure e di grandiosità nello sfondo.

E anche assai felice mi sembra la scelta di quella speciale epoca, e non altra, della nostra vita nazionale. Per più ragioni:

1.° - per una ragione soggettiva, del poeta. Dacchè nessuno meglio d'un malato, che sa della sua malattia e vuol guarirne (vedi " *Tignola* ,,) può intendere il prezzo della salute. Naturale quindi che l'autocritico del " *Figlio dei tempi* ,, riconoscesse subito tutta la esuberante sanità d'un popolo, che non ha nè tempo, nè voglia, nè possibilità d'analizzare i proprii sentimenti, troppo affaccendato nell'azione, troppo occupato a godere intensamente la vita. Naturale che questo linfatico e nevrastenico sentisse simpaticamente, e profondamente ritraesse poi e con passione, quella robustezza tutta muscoli e sangue, e quell'equilibrio organico e sereno di gente sana.

2.° - per una ragione pure soggettiva, ma nei riguardi del pubblico. Il popolo italiano deve di necessità sentirsi attratto verso un'epoca che fu forse la più schiettamente italiana sì nei pregi e sì nei difetti, e che ebbe agio di svolgere con piena libertà e magnificenza, sebbene per troppo breve periodo, attitudini e caratteristiche profondamente nazionali. Se ben si badi, in tutta la nostra storia, soltanto tra il '300 e i primi del '500, e poi non

più mai sino a oggi, fummo liberi di essere e di proclamarci italiani. E oggi, chiusa la parentesi della dominazione straniera, riprendiamo la vita nostra, come movendo dallo stesso punto in cui il popolo di allora ebbe a lasciarla.

3.° - per una ragione infine obiettiva; in quanto il secolo XV è già tutto di per sè una tragedia romantica a tinte accese, con quella sua folle mistura di mascherate e di ammazzamenti, di tradimenti e di lussurie, di fosche atrocità e di giocondissime baldorie, di cupidigie sfrontate e d'impeti generosi: un tumulto insomma di passioni, che contenute per tutto un medievo, straboccavano a un tratto con impeto di riazione in quella improvvisa rinascenza alla vita. Curioso tempo quello tra il finire del '400 e i primi palpiti del secolo nuovo! quando ogni villano parlava in "prosa classica" senza aver l'obbligo di misurare i suoi periodi su quelli degli altri; e l'ampiezza magnifica di questi periodi, e la vivacità e il nerbo delle parole avevano un'intima corrispondenza con la natura di quegli uomini: rozza l'ortografia come gli animi; varia e indisciplinata la sintassi, come irregolare e diversa, nell'assenza di ogni sistema che ne costringesse i moti, l'ampia e schietta vita. Troppo schietta, se mai. Nè prima nè dopo d'allora, il popolo fu più brutalmente sincero nel proclamare i suoi diritti al godimento, nè tanto avido nel ricercarlo. Vi dissiparono le forze con prodigalità di gran signori, si abbandonarono a tutte le esagerazioni degli istinti; smisurati così nel bene come nel male, giunsero a trattare l'intrico amoroso e l'omicidio con fantasia di grandi

artisti; commisero colpe che sarebbero orrende, se non le confessassero poi apertamente e anzi con orgoglio, il che dà loro un certo candore. Si aggiungano le bramosie ambiziose del dominio, le congiure faziose, i sommovimenti politici grondanti lacrime e sangue, l'accanimento nelle lotte civili, e più che civili paesane, e più che paesane personali, ultima eredità della vecchia razza dei comuni, e si avrà il quadro compiuto. Oh, come buffi di cuore ci sembrano oggi i poeti drammatici di quei tempi, che passavano accanto a tanta grandezza tragica di eventi e di passioni, e milionari senza saperlo, andavano pitoccando i tozzi e i rosicchi avanzati alle mense dei greci e dei latini, fingendo di commuoversi ai casi di non so che Sofonisbe o Tiesti!

VI.

Naturalmente nella "*Cena delle beffe*,, tutto questo vasto movimento del secolo non appare. E non doveva apparire. Ma non di meno il suo riflesso illumina di vivissima luce tutto il dramma e ne colora lo stile, e ripercotendosi poi su i personaggi, dà loro quella particolare fisionomia di gente fiera pur nelle burle, bizzarra, ingegnosa, ringhiosa, sollazzevole, gaia con ferocia, avida di sangue e di sempre rinnovate lascivie.

Tra costoro, vedemmo già con che vigorosi contorni, nella giusta combinazione tra il rilievo plastico dei greci e il movimento psicologico dei moderni, si stacchino le figure di Giannetto e di Neri. Non esenti per altro da

qualche leggera incoerenza. Non s'addice, per esempio, all'orgoglio di Giannetto, e specialmente poi quando egli proprio si sente per la prima volta più forte dei due fratelli Chiaramontesi, il desiderio espresso dai versi:

> io voglio, io voglio che il perfido Neri
> ... mi sorrida, come si sorride
> a un pari, non disdegnosamente.

Chi deride non può volere uguaglianza di sorta col deriso: l'astuto che impone l'energia del suo ingegno, non può che disprezzare e veder troppo inferiore a sè la forza bruta dei vinti.

Peggio poi, quando a Neri, così volgare come s'è visto, si prestano dal poeta immagini che danno nell'idilliaco e nel sentimentale; o gli si fa chiedere nientemeno "un bacio *puro*,,, lui che dell'amore non sa che la carnalità; o gli si attribuiscono atteggiamenti e pensieri troppo squisiti e piuttosto da esteta:

> sei bella per morirti tra le braccia;
> quasi quasi lo invidio.

Delle minori figure: alcune sono fantocci freddi e insipidi, come il Tornaquinci e Gabriello, o caricature convenzionali, come il medico e Fiammetta; altre invece accortamente disegnate e miniate con amore. Ginevra è la sorella carnale di quelle bellissime Angeliche e Giulie e Lavinelle, che escono tutte vive fuor dalle pagine dei

novellieri toscani: durotte, succhiose, rubiconde, lascivette, svergognatelle ma gentilesche, dissolute ma con passione; che non si sanno immaginare se non con grandi e profonde occhiaje sotto lo scintillar delle languide cupide pupille nere, e con la bocca, fior di melagrana, protesa in un bacio; tutte curiose delle "belle storie d'amore„ e dei "dolci conversari dove si dicono cose gioconde e un poco grasse„.

Anche Cintia, la fante che, stretta dagli amatori della padrona, fa onestamente la sua parte di ruffiana eccellentissima, è tipo che si ritrova di frequente nelle novelle del '500; e nella scena prima dell'atto IV° è finemente cesellato e con molta grazia.

Il Trinca è di quei personaggi che i drammaturghi greci, grandi maestri di cose teatrali, solevano porre accanto ai protagonisti e plasmarli a loro immagine e somiglianza, facendoli però assai minori di proporzioni, come per dar più risalto alla maggiore misura morale di quelli. Anche il Trinca assapora voluttuosamente la vendetta, e si diverte a pungere Neri con un suo pugnaletto, come Giannetto si divertiva a torturarlo mettendogli di fronte le tre sue antiche amanti: vendetta materiale nell'uno, spirituale e però più intensa nell'altro. Anche il Trinca, che "molto sopra i libri s'è indugiato giorno e notte„ è uomo più di belli studii che d'azione, cui non sfugge la sapienza ma bensì il senso e il godimento della vita. Quanto più vasta per altro la figura di Giannetto, e quanto più profonda sia nella perfidia, sia nel dolore che alla crudeltà lo sospinge! La sua vendetta egli se

l'è fatta da sè e non saprebbe acconciarsi a goder supinamente quella degli altri; e mentre il Trinca racconta la sua vergogna con una sincerità ingenua e ridicola che tutt'al più gli può fruttare compatimento, Giannetto parla di sè con tali ambigui sorrisi, guardandoci con una così intima penetrazione, e nascondendoci in amarissime reticenze il suo indecifrabile enigma, che il pubblico resta interdetto di fronte alla sua manifesta superiorità; e non compatisce, ma ammira.

Dunque le persone principali del dramma e qualcuna anche delle secondarie sono disegnate con assai vivacità. E dal loro aggruppamento e dalla loro continua contrapposizione risulta l'incalzante movimento dell'azione e l'urto brusco delle passioni. Del quale non occorre neanche discorrere, tanto è evidente; e ad altri parve persino eccessivo. Eccessivo no. Ma forse fece male il Benelli a valersi di elementi estranei alla sua situazione drammatica, per caricarne gli effetti e ottenere una maggior violenza di tinte. Alludo, per dirne una, a quel troppo artificioso e chiassoso contrasto finale tra la dolce e serena maggiolata al di fuori e la muta lugubre scena che si svolge intanto sotto gli occhi del pubblico. Inutile ricorrere a simili espedienti (e l'artista deve sentire il santo orgoglio di sdegnare i mezzi volgari, se anche meglio sicuri, per ottenere l'effetto) quando l'efficacia altamente drammatica della "*Cena delle beffe*,, posa già saldamente sulla intensa trama di insidie, di amori, di dolori e di furori, che sin dal primo atto precipita concitata verso la catarsi, in un seguito di vicende, di cui ciascuna è importante

di per sè e tende intanto a far presentire uno svolgimento sempre maggiore; in una rapidità schiva d'ogni digressione, che si priva di qualunque ornamento, che rinuncia a ogni splendore e colore di episodi (sola eccezione il terzo atto), schiettamente nuda nell'unità rigorosa e prepotente dell'azione e dell'impressione.

Ma la cosa più moderna e più originale della "*Cena delle beffe*,, è forse il modo in cui il dramma rampolla su spontaneo dalla commedia. I romantici avevano già primi rivendicato all'arte teatrale questa mistura del burlesco col tragico; ma nelle loro opere l'un elemento era incastonato nell'altro o come episodio o come frammento o come attitudine e disposizione d'animo di un qualche personaggio, senza che però altrimenti si fondesse nella compagine dell'opera. Non mai forse avanti questa "*Cena delle beffe*,,, la commedia viva ridanciana briosa sboccata come una commedia del '500, venne modificandosi lentamente, insensibilmente, a mano a mano che procedeva l'azione, sino a ritrovarsi tutt'a un tratto foschissima e sanguinosa tragedia, in una continuità indissolubile di procedimento senza rottura o squilibri o segni di ricuciture.

E il mutamento è d'altronde logico, come quello che si basa su tre sentimenti profondamente umani:

1.° - logico l'accumularsi dell'odio nel beffato. "La beffa è come un credito - notava argutamente lo Sterne - nell'un caso e nell'altro gli interessi maturano se anche nessuno si presenta a riscuoterli. Poi viene il momento

del rendiconto, e allora soltanto ci si accorge della larghezza delle obbligazioni contratte „;

2.° - altrettando logico e psicologicamente esatto, che la debolezza generi crudeltà;

3.° - infine è umano che la paura, specialmente nei deboli, esageri la nozione del pericolo e faccia correre ai ripari prima che ve ne sia il bisogno e con mezzi che per avventura oltrepassano il concetto di difesa, e sono a lor volta offensivi.

D'altra parte il Benelli, con molta abilità, ha fatto in modo, che qualcosa di drammatico s'insinuasse sin nelle prime scene, e anche dove più larga straboccava la comicità. Un tipo come Giannetto, che si confessa "inasprito dalla ferocia gaia degli altri„ e dichiara d'aver "uccisa la pietà dentro di sè e qualunque virtù„, non rassicura neppure mentre ride; e la sua presenza c'impedisce un'assoluta giocondità di cuore. E quando egli riepiloga la sua situazione morale, scoppiando nel grido atroce:

> o natura, tu fammi almeno piangere
> per lo strazio di non poter sentire
> il male che ho commesso.....

non ci maravigliamo affatto. Comprendiamo e ci sentiamo commossi.

VII.

Resterebbe a dire alcunchè dello stile e della metrica. Poco in verità della metrica. Chè quando s'è detto che il verso del Benelli, schivo com'è d'ogni pensata armonia, non sostenuto in un disegno rigido e complesso di ritmi, ignaro degli artifizi e martellamenti che lo rendono duttile e vario e sottilmente temprato, talvolta anche rozzo, duro, scorretto, ridondante, scontorto, sa per altro esaltarci e commuoverci con la sua andatura spigliata, disinvolta, nervosa, appassionata, che simula bene la concitazione drammatica (pregio che altri versi, per avventura più sfarzosi di effetti, non hanno) non rimane più niente da aggiungere. Se non che i suoi ammiratori han levato tanto scalpore annunziando all'universo non so che straordinaria novità e ascosa sapienza di congegni metrici, e il Benelli stesso ha mostrato di acconsentirvi accogliendo in fondo al volume della " *Cena delle beffe* „ uno di quegli entusiasti articoli, che qualcosa su le pretese innovazioni bisognerà pur dire.

In due modi avrebbe egli adunque migliorato e rinnovato l'endecasillabo sciolto drammatico, già così " *stecchito* - dicono - *nell'Alfieri* „:

a) accordandogli più ampie libertà;

b) facendo cadere le percussioni ritmiche sulle parole principali del verso o del periodo, in maniera che " *i versi si adattano al pensiero e lo seguono, secondo la fonetica della frase e non più soltanto secondo quella di*

ogni singolo verso, ma allargandosi e complicandosi, quasi in contrappunto, sul ritmo più ampio e più forte d'ogni frase, creando strane, nuove e inaspettate armonie „.

Cominciamo da quest'ultima novità, vecchia quanto la poesia italiana (nè forse solo italiana), tanto vecchia da costituire uno dei canoni quasi fondamentali della difficile e complessa tecnica del verso. Tutti indistintamente i poeti nostri d'ogni tempo son ricorsi, ogni volta se ne presentasse la necessità, all'arte di mettere in rilievo una parola, o anche invece di farla passare inosservata (ogni medaglia ha il suo rovescio), approfittando del movimento ritmico e della varia gravità degli accenti. Già Luciano Vischi faceva osservare or non è molto in un periodico letterario, come ben si dissimulasse la parola, senza dubbio impoetica, di "maiali„ nel verso del Tommaseo:

ed è scossa anelante ai maiali egri,

a punto per virtù dell'accento, che, richiamando su la prima sillaba di "egri„ tutta l'attenzione, attenua e smorza l'impressione non bella del vocabolo precedente. Del contrario effetto si possono più facilmente trovare esempi copiosissimi: basta aprire un qualunque volume di versi d'un poeta che sappia il fatto suo. E poi che sul mio tavolo c'è il Foscolo, che dicon s'intendesse un pochino anche di metrica, apriamolo pure. Leggo (già! le son cose che ognuno sa o dovrebbe sapere a memoria):

. . . . . e di chi vide
sotto l'etereo padiglion rotarsi
più mondi e il *sòle* irradiarli immoto...

Chi non vede come quel "sole", sfolgorando al disopra delle altre voci, irraggi infatti il verso della sua viva luminosa chiarità?

. . . . . e all'orror dei notturni
silenzi si *spandèa lùngo* nei campi
di falangi un *tumùlto* e un suon di tube
e un *incalzàr* di cavalli accorrenti...

O m'inganno, o qui davvero il ritmo s'allarga espandendosi fuor d'ogni singolo verso, e avvolgendo in un'ampia ondeggiante armonia tutto il periodo, mediante la coincidenza degli accenti principali nei vocaboli suoi più importanti, più espressivi, e di sonorità più cupa e più a lungo vibrante.

E quando il calunniatissimo Alfieri (prima di chiamar stecchito il suo endecasillabo bisognerebbe pensarci su almeno due volte) metteva in bocca al suo famoso Saul, il non meno famoso:

Me troverai ma almen da *re* qui morto,

che altro faceva, il poveraccio, se non dar conveniente risalto alla maestosa dignità d'un così alto pensiero del suo eroe, col far cadere proprio su "re" uno degli accenti

principali del verso? Tanto efficacemente, che alla semplice lettura, e senza che davvero occorra vedere il gesto del fu Gustavo Modena o del Salvini che lo commenti, si presenta da sè l'immagine d'un Saul che si drappeggia nell'imponenza della sua disgraziata e lacrimosa regalità.

E questi altri versi, sempre del "*Saul*,,, gli ammiratori arcimajuscoli e arcisfegatati del Benelli li conoscono?

> Io per me nulla son, ma *fulmin* sono,
> turbo, tempesta io son se in *me* Dio scende;
> quel gran Dio che ti fea; che l'occhio appena
> ti posa *su:* dov'è *Saul*? . . . . . .

> Sol con me stesso io *sto*. Di me soltanto
> (misero re!) di me *solo* ionon *tremo*.

Dio buono! la metrica non è un'opinione. È salda nella sua rigorosa scienza, come aritmetica; nè si può parlarne alla leggera, senza conoscerla profondamente in ogni sua riposta dottrina, e senza aver prima attentamente e scrupolosamente accertato che quel che si dice corrisponde alla verità delle cose. E quando si è in pieno secolo XX, dopo sette lunghi secoli cioè di poesia italiana, dopo che l'endecasillabo è passato e ripassato le cento volte per le mani sapienti di tanti finissimi e pazientissimi e intelligentissimi cesellatori e miniatori del verso, che ne hanno penetrata l'intima essenza e scoperti tutti i secreti del suo meccanismo e della sua struttura, bisogna andare assai cauti nel gridare alla novità. E anzi direi addirittura

con Lorenzino dei Medici, che " non è possibile a trovarci più cose nuove, sí che bisogna facciate con le vecchie „.

Ma ha poi realmente il Benelli attuata questa sua pretesa riforma?

Prima che si veda?

A me francamente sembrerebbe che no; ma lascio giudicare al lettore:

dorma dorma che giovinezza è sogno....
della sua donna dimenticò il naso....
con il quale tu m' hai bucato. Qui!....
tu sai che qui lascio il mio cuore in pegno...
partenza così prossima turbò....

Lo so, lo so. Sebbene moltiplicassi gli esempi, mi si potrebbe sempre sostenere il contrario, rinfacciandomi tutti i versi ch'io non cito; nè io potrei trascrivere qui le intere tragedie del Benelli l'una dopo l'altra. Che se anche questo facessi, resterebbe pur sempre da intendersi su ciò: quali siano gli accenti principali d'ogni verso, e quale la parola principale d'ogni frase; due cose, come si vede, su le quali l'accordo non è sempre possibile, poi che in fondo dipendono da criteri tutt'affatto personali di scelta. Per me, nei versi:

io son Tantalo ed ogni cosa bella....
ah! nome mio detto dalle tue labbra....

accenti principali sono quelli che cadono su "*ogni*,,, "*mio*,,, "*dalle*,,; nè riesco a capire perchè tali parole si dovrebbero accentuare.

Ma a prescindere da questo, l'innovazione (supponiamo che si tratti d'innovazione), quando non ci si accontentasse d'usarne parcamente, quasi eccezionalmente, e solo per ricavarne di tanto in tanto certi determinati effetti fonici, e si pretendesse invece di farne un canone, una regola da osservare a ogni piè sospinto, sarebbe veramente utile alla buona armonia del verso e alle speciali esigenze della metrica drammatica? C'è da dubitarne. Se l'accento percoterà sempre le sillabe di quelle tali parole che l'attore, per essere principali nel periodo, deve far risaltare con la recitazione, avverrà che il ritmo, invece di restar dissimulato (sia con l'uso delle metatoniche, sia con l'accentazione di parole che sfuggono all'attenzione dell'uditore, per essere trascurabile la loro importanza) spiccherà anzi evidentissimo e importuno, e il discorso parrà cantilena e il verso sarà monotono, contrariamente alle buone regole d'ogni poesia e in particolar modo della poesia drammatica. Si cadrà proprio nel vizio di quei "*versi cantati*,, e non "*parlati*,,, che il Benelli s'era proposto di evitare.

Peggiore poi l'altra innovazione, che tende a dar non libertà, ma soverchia licenza all'endecasillabo sciolto, francandolo da ogni disciplina e dal giusto impero di tutte quelle leggi che l'affrenano e ne correggono i moti scomposti, quali furono consacrate dall'esperienza dei massimi poeti, in schemi che hanno ormai un consenso

di secoli. " Solo la libertà secondo le figure metriche lecite, è possibile „ dice, e questa volta assai bene, il Ferrigni nella sua "*Arte poetica di Sem Benelli* „ stampata in fondo al volume della "*Cena delle beffe* „.

Il Benelli medesimo parlò di questa sua seconda e malaugurata novità in una nota alla "*Rosmunda* „. Così:

" È mio fermo e ormai troppo palese proponimento togliere ogni schiavitù possibile all'endecasillabo tragico, che un tempo fu goffamente incatenato, e costretto a diventar nella tragedia un verso urlante, ampollosamente ottimo. Possa io renderlo invece multanime e multiforme come l'elemento delle mie passioni. Inutilissima è questa nota per i migliori, i quali sanno bene che in arte non esistono errori „.

Oh, se esistono! E come!

Per persuadersene basta leggere versi come questi, scelti qua e là a caso in tutte le opere del nostro autore:

Verona, Verona, ti veggo e sento!....
mascherata da gemma, ch'ero io....
gioverebbe per curiosità....
te le potrei sciogliere sul tuo petto....
per tua libertà sempre conseguire....
d'ogni gaudio il suo bel nome cocente....
io so che sei freddo argomentatore....
ed ora c'è la disperazione....

e altri e altri e altri, senza contare i languidi, i rugginosi, gli sbadiglianti, gli sghangherati! Basta pensare, che

dei soli primi venticinque versi della " *Cena delle beffe* „, ben undici hanno l'accento invariabilmente sulla terza, sesta e decima sillaba, e la cesura quasi tutti dopo il quarto piede..... con quanta monotonia di ritmo e di respiri, non è chi non senta!

No. Queste ribellioni alla metrica antica, questo trattar da parrucconi, accademici e peggio i nostri buoni vecchi poeti, i quali — non si dirà mai abbastanza — i versi, se non altro, li sapevano fare assai bene, e avevano sin troppa cura a che riuscissero armoniosi (i moderni non sono forse altrettanto addentro in quest'arte), è posa non simpatica, e tanto meno in chi allo studio dei classici deve gran parte del buon successo della " *Cena* „. Senza contare, che, a pensarci bene, il dire così a un tratto: " oggi voglio elargire a questa Italia stracciona l'endecasillabo tragico che non ha mai avuto „ è atteggiamento ridicolissimo. Potremo anche magari trovarci d'accordo, nel ritenere inadeguato alle esigenze del teatro l'endecasillabo odierno; ma come dovrà essere il nuovo verso drammatico, nè il Benelli nè altri possono dirlo con tanto boriosa sicurezza. Nel trovare i metri non si può andare a tentoni, nè possono le innovazioni introdursi per capriccio di poeta. Anzi si maturano lentamente e naturalmente, da sè, movendo cauti i passi a secoli, e procedendo " dai mezzi d'arte che i tempi variamente hanno recato „. Evoluzione dev'essere e non rivoluzione; e basata su fondamenti certi, e su un lungo e amoroso studio del nostro patrimonio poetico, che dia allo scrittore la conoscenza perfetta di tutto il faticoso contrappunto ritmico

e insieme il presentimento delle *aspirazioni* e *tendenze* e *possibilitá* del verso a innovarsi e modificarsi secondo il suo genio particolare, e nel senso segnatogli dalla tradizione.

E con tutto ciò novantanove volte su cento si corre il rischio di non azzeccarla giusta.

Tentativi circospetti adunque e mal sicuri nell'esito. E c'è da tremare nell'assumersi tali responsabilità che possono riuscir fatali all'opera sottoposta a questi tentativi, poi che l'armonia del verso è il balsamo che conserva per lunghi anni la poesia.

VIII.

Dello stile del Benelli toccammo già e più opportunamente altrove. Basterà qui accennare, che a differenza degli altri suoi drammi, in questo s'abbandona più spesso all'indole del proprio ingegno, e rattenendo la voglia ghiotta, direi quasi la libidine, delle immagini, riesce ad essere muscoloso e austero nella nudità dello stile, che suona quasi riazione alla musicalità sensuale e al lusso estetico del d'Annunzio.

E la vernice dell'eloquio cinquecentesco, distesa con lodevole sobrietá (ed era facile cadere nella contraffazione e nel soverchio), nel mentre giova all'illusione della ricostruzione storica, risuscita un'infinità di vocaboli espressivi e pittoreschi a torto dimenticati, e dà una certa sostenuta larghezza al periodare e una nobiltà austera di forme alquanto invecchiate, che piace come una saporosa novità.

Per scendere a qualche particolare, noto l'arditezza efficace della sgrammaticatura:

sei bella per morirti nelle braccia;

e il garbo e la forza di queste immagini:

baci e frutta son fresche la mattina.

Ed io nei fori della tua ragione
come un insetto avvelenato, il mio
dolore verserò, perchè ti punga.

Voi mi parete di quelle farfalle
che giocano co i lumi nell'estate:
alieggiano e tremano e ti pare
che vogliano sfuggir la fiamma e invece
la cercano; la cercano e la fuggono,
la temono e la bramano, e si bruciano
e muoiono pel gusto di temere;

e l'armonia di questi versi:

. . . . . e la forza stramazza
spesso di tonfo anche su piana terra;

. . . . . m'acciuffavan forte
con le zampe e le zanne e sbrana e tribbia,

dove lo spesseggiar degli accenti, e il mutarsi del movimento anapestico dei primi piedi in movimento trocaico negli ultimi, e il ripetersi di gruppi di lettere simili "*sam, san*", "*bra, tri*", e l'improvviso irrompere finale dei suoni acuti della vocale "*i*", producono lo strano effetto onomatopeico.

Non sempre così felice. Talvolta - lo vedemmo - la metrica è languida o aspra, come in questi versi:

> i commensali sono assuefatti . . . .
> ad un pari non disdegnosamente . . . .
> Giannetto crederà che tu abbia freddo . . . .

nel quale ultimo, per esempio, faticosa e disarmoniosa oltremodo la contrazione del "*tu abbia*".

Qualche altra volta l'immagine è troppo lontana o stentata o incoerente o comune:

> t'amerei come il muschio ama la roccia,
> come la mente adora i dolci sogni,
> come il mare la terra . . . .

o senza la necessaria corrispondenza dei termini, come nella comparazione, cui già accennammo:

> l'astuzia tua giunge nascostamente
> come il canto del grillo dalla tenebra.

Ma non giova insistere in queste minuterie. Certamente, a ben considerare, si rileverebbero altri e più gravi errori, nè solo di stile. Troppo a lungo e con troppo inutile e sgarbata ostentazione, per esempio, si gioca su gli equivoci e sulle oscenità nell'atto secondo. Ozioso alla buona economia del dramma l'episodio delle tre amanti. La figura di Lisabetta cade alquanto nel sentimentale. Difetta assolutamente quell'arte, così cara allo Shakspeare e al popolo, di generalizzare i sentimenti e i pensieri dei personaggi nei paradossi e nelle sentenze, che ben s'addicono del resto allo stile teatrale e gli sogliono dare tanta e tanto profonda gravità.

Ebbene, dopo ciò? Potremo dire che non tutto è perfetto nella "*Cena delle beffe*". Ma quando un'opera, tolte pur tutte le parti difettose, resiste e si sostiene per le sue non comuni bellezze, quell'opera è degna di vivere a lungo.

IV.

"L'AMORE DEI TRE RE"

I.

DI continui ricorsi e oscillazioni è fatta la storia del pensiero umano, sia che si riguardi nell'intera umanità sia anche nell'individuo singolo. E non c'è da maravigliarsi, se dopo l'equilibrio perfetto della "*Cena delle beffe*,,, l'arte del Benelli fece un passo addietro nell' "*Amore dei tre Re*,, [Roma, 16 aprile 1910].

A fin di bene.

Perchè il Benelli, forte ormai del consenso favorevole del pubblico, volle con questo dramma affrontare risolutamente il problema del teatro contemporaneo, cercando di risolverlo nel modo che gli parve più acconcio ed onesto. Nè s'accorse d'averlo risolto già con la "*Cena delle beffe*,,; chè anzi nel suo trionfo non vide che un lieto successo del "teatro di poesia,, (equivoco in cui caddero allora la maggior parte anche dei critici). Naturale quindi che quell'opera, ch'era la forma ultima e

definitiva concessa al dramma poetico e che non bisognava sorpassare, divenisse agli occhi del suo autore niente altro che un tentativo da cui assurgere a più alta meta, elevando - secondo lui - spiriti, fantasmi e motivi d'arte; cioè intricandosi ancora - secondo noi - nei rivolgimenti e tra le nebbie del " teatro di poesia ", ed esagerandone il più che fosse possibile le caratteristiche.

La " *Cena delle beffe* ", invece (lo vedemmo a lungo) non appartiene al " teatro di poesia ". È semplicemente e puramente un dramma. Diciam pure, da che il cattivo gusto dei rivenduglioli e dei rigattieri dell'arte teatrale ha trovato un genere di dramma che è la negazione d'ogni arte, diciam pure, per non confonderlo con la produzione di costoro e per meglio intenderci, che la " *Cena* " è poesia drammatica. Ma la parola " *poesía* ", che senza quella deviazione sarebbe superflua, non ci faccia perder di vista la nozione esatta della cosa che sta a rappresentare. Non facciamo cioè che diventi superflua l'altra parola: " *drammatica* ".

Sia dunque opera di poesia, cioè di bellezza; ma sia sempre e soprattutto opera drammatica.

Il che vuol dire, che non ogni " poesia ", è adatta al teatro; ma solo quella che conviene alle sue origini, al suo svolgimento storico, ai suoi mezzi, ai suoi scopi, al suo pubblico. Non ci capita tutto dì, leggendo un poema epico o una lirica o una satira o un romanzo o un volume di storia o magari la cronaca di un giornale, di esclamare di fronte a talune situazioni: " Ecco una pagina veramente drammatica "? E se questa non è vuota espres-

sione - e difatto non è - non sta forse a punto a significare che tutti noi abbiamo talmente chiaro il concetto delle caratteristiche e dei limiti che segnano questo speciale genere di poesia, da saperne persino ritrovar le vestigia confuse e sparse per entro generi letterari affatto differenti? Altra cosa è pretendere che questo nostro sentimento sia espresso in una definizione che tutto lo comprenda! Ne io mi sento da tanto; oltre che non sarebbe qui il luogo. Ma volendo solo cogliere qualche suo aspetto, si potrebbe dire che la poesia drammatica sta più nell'azione che non nelle parole, più nel rilievo formale dei caratteri che nelle loro psicologie, e preferisce la semplicità e la varietà dello stile alla copia delle immagini e alla rarità dei concetti. Sia pure solenne, ma senza il fasto dell'epopea; sia elevata nel pensiero, ma senza toccare i vertici del lirismo, e maravigliosa senza essere un sogno, e piena di effetti ma non macchinosa: lucida e affilata come la lama d'un pugnale, densa, chiara, logica nelle avventure, tumultuosa e commossa nei sentimenti, lampi e fulmini nel prorompere della catastrofe, e con tutto ciò umana, umana, umana.

Umana intendo nel senso più vasto che possa darsi a questa parola: che cioè tutta l'umanità vi veda rispecchiati i suoi violenti desiderii, i suoi istinti, la paura e insieme il disprezzo per la morte, il mistero della vita, il tendere angoscioso verso la giustizia e verso la perfezione, l'orrore tragico per il delitto e per la colpa che di quelle sono la contraddizione, le sue immense passioni in somma, in modo che, ritrovando nel dramma

la propria anima e lo strazio della propria volontà e delle proprie speranze, sia costretta ad applaudirlo, poi che il suo plauso suona così celebrazione delle sue native energie e del suo stesso entusiasmo.

Nella "*Cena delle beffe*" c'era tutto questo, o a tutto questo eravamo almeno tanto vicini, che facile riusciva per noi colmar le lacune e arrivare con la nostra immaginazione dove l'arte del poeta non aveva potuto. Si era sulla buona via, se non proprio alla meta. Ma nell' "*Amore dei tre re*" si è mutata strada affatto, nè vale sforzo di fantasia da parte del pubblico per giungere dove il nuovo cammino non conduce. C'è vizio di qualità, mi si permetta l'espressione, e non di quantità.

Quanto dico è così chiaro e lampante, che lo riconobbero subito, non pur il pubblico che restò freddo alla rappresentazione, ma fin i critici più parziali al Benelli; che sebbene gliene facessero lode (di qual difetto non san far lode, questi affettuosi adulatori di buona fede, che sono i nostri cari amici?), compresero e dissero essere la sua tragedia "*un austero poema di profonda misteriosa vita interiore*", dove "*i contorni reali delle figure sfumano entro la fluttuante penombra crepuscolare d'una transizione di civiltà*", e "*poi che la sede del dramma é indeterminata nel tempo e nello spazio, è lasciata la visione dell'ambiente in tutta la sua vastità e purezza*" e "*palpita e canta solamente un'ampia onda di lirismo*". Dunque, traducendo in prosa povera queste vampate d'entusiasmo, e disperdendo il fumo aromatico sì, ma offuscante, dei grani d'incenso gettativi sopra a bruciare, diremo che l' "*Amore*

dei tre re „ manca d'azione ed è invece complicato di psicologie, press' a poco come i due ultimi atti della " *Maschera di Bruto* „; che s'avvicina, per l'imprecisione dei tempi e dei luoghi e per la mancanza del rilievo plastico dei personaggi, ai drammi del Maeterlinck; che per la musicalità del verso e per il lirismo dei concetti e delle immagini, si ricongiunge su per giù alla tragedia lirica del D'Annunzio, e contiene insomma - senza neanche il merito di essersi accostato alla quasi perfezione del genere che è in quei due - tutti i peculiari difetti che rendono poco drammatico il " teatro di poesia „, come vedemmo nel cominciare.

II.

Ma veramente il Benelli ha fatto anche peggio che lasciare la " sede del dramma „ indeterminata nello spazio e nei tempi. Ha voluto precisarla, senza però che tra il suo dramma e quella " sede „ facesse correre i necessari rapporti d'ambiente e di verosomiglianza storica. La favola della " *Gloria* „ del D'Annunzio, per esempio, non si sa quando diamine avvenga; e ciò sino a un certo punto può anche andar bene. Gli attori saranno liberi d'indossare la toga romana o la lorica medievale o il costume goldoniano o magari la " *redingote* „ : e nessuno può trovarci niente a ridire. L'azione e la natura dei personaggi si adattano sempre in ogni caso, come un liquido s'adatta sempre a ogni forma di recipiente. E tutti lesti. Ma se dichiarate che una tragedia si svolge,

per mo' di dire, a Roma nel secolo XX, non potrete poi vestirmi gli attori da turchi e farli muovere davanti a uno scenario su cui sia dipinta una pagoda indiana.

Di fatto subito sotto l'elenco dei personaggi, nell'"*Amore dei tre re*", si legge: "Nel medievo, in un remoto castello d'Italia, quarant'anni dopo un'invasione barbarica". Ora, grazie al cielo e senza pretendere d'esser pertanto persone di rara cultura o di viva fantasia, che cosa sia stato il medievo con relativa invasione barbarica, tutti possiamo press'a poco immaginare. E però ci aspettiamo qualcosa di assai diverso dall'"*Amore dei tre re*"; o per lo meno non vediamo che nesso ci possa essere tra la vicenda scenica dell'"*Amore dei tre re*" e l'epoca storica che ne forma lo sfondo. Onde, se col lasciare indeterminato l'ambiente, si contravviene alle leggi della plastica teatrale che voglion la fantasia del poeta rivestita di forme ben precise, col non rispettare, non dico la storia che il poeta può, anzi forse deve, violare, ma la stessa tradizione e il concetto che il popolo, ragionevolmente o no, s'è formato dell'epoca raffigurata, si aggiunge alle conseguenze pericolose di quella indeterminatezza la delusione della mancata ricostruzione drammatica dell'ambiente.

Delusione che nel caso speciale è più amara, poi che drammatico in sommo grado si presentava di per sè il soggetto, pur che si fosse voluto approfittare delle condizioni straordinarie dei tempi, dei luoghi e dei personaggi prescelti.

Quale conflagrazione di passioni e di caratteri!

Da un lato i latini, i vinti fatti ormai imbelli, e pur ribelli al nuovo assetto di cose per un ultimo generoso istinto che tien luogo del sentimento di patria; animi turbati da tutte le depravazioni di un'esausta vecchiezza, languidi di infiacchimento per le orgie dell'impero, tendenti però già a rinverginarsi nel contatto con la pura e primitiva civiltà dei vincitori.

Dall'altro lato la forte e rude razza dei barbari invasori, necessariamente diffidente e vigile e feroce nell'assicurare i vantaggi del troppo facile conquisto, e pur quasi attonita e come raggentilita al cospetto del popolo romano, che anche corrotto mandava tanto splendor di grandezza da riempire di venerazione e di sbigottimento quegli ignari predoni. E sotto questi atteggiamenti recenti, non quetati nè assopiti gli antichi sensi. Uguali nel fondo ai "germani" ch'erano stati pur dianzi: robusti, fatticci, barbuti, occhi fieri e cilestri, mani rudi e villose, pelo rosso, corpi grandi, muscolatura d'acciaio, in quanto all'aspetto; nell'animo bestiali, avidi di guerre e di stragi, superstiziosi, scrupolosi delle mogli, usi a far contare e succiare le loro ferite alle donne che non se ne spaventavano, a trattar sempre armati e le pubbliche e le private cose, a entrare in battaglia cantando versi strani con suono aspro e con voce grossa e orrenda. Banditi, briganti o poco meno.

Figure gigantesche bardate di ferro. Eroi che diremmo omerici, per la grandiosità delle loro proporzioni fuor del comune, per l'anima aperta ai vergini entusiasmi e ai

mutevoli impulsi d'una natura primitiva, per lo schietto vibrante sentimento d'ammirazione della forza fisica, per l'ingenua baldanza delle loro gesta e delle loro prepotenze, se però certe tinte fosche e selvagge che caratterizzano questi eroi dei "*Nibelunghi*,, non facessero troppo vivo e stridente contrasto con la dolce serenità greca e asiana d'un Ettore o d'un Aiace.

E dall'urto di queste nazionalità cozzanti, ecco nascere novella di virtù e d'energie la gente italica, tutta fresca di spiriti e di affetti, con nell'anima un giusto e originale temperamento tra la gentilezza latina e la fierezza indomita del barbaro.

A questi uomini così diversi e già in tanta contesa per affermare ciascuno la propria personalità, si dia la passione d'un contrasto d'amore. S'aggiunga il fascino della religione ancor giovine di tutti gli entusiasmi e già capace di tutte le esagerazioni mistiche, romanzesca nelle sue pie leggende e nelle superstizioni paurose che dal ricordo non ancora spento degli antichi culti e dei vecchi miti evocano spiriti maligni, orribili mostri, succubi, incubi e mille demoni, dominatrice ferrea delle coscienze con la sua forza morale, parte attiva della vita e sentimento non distinto dal sentimento civile come potette solo essere già in Grecia, freno in somma e pur incitamento a tutti gli istinti. E da tutto questo si veda, quanta drammaticità d'avventure poteva scaturirne fuori.

Invece no. Il Benelli s'ostina a voler sentire liricamente un soggetto che è vera tragedia o magari potrebbe diventare, volendo, epopea o qualunque altra cosa fuor

che lirica. E si mette a ricamarlo di concetti esotici, a incastonarlo d'immagini rare, a decorarlo d'arabeschi e geroglifici e ghiribizzi, a istoriarlo d'un racconto d'amore e di sangue che vapora per entro la caligine lenta d'un sogno. E così la tragedia, che poteva essere tutto un quadro fosco di rilievi e di chiaroscuri, dipinto a colori lucidi abbaglianti accesi, è tessuta invece in un arazzo a tinte opache e sbiadite su un fondo di ori verdi e di argenti pallidi.

III.

Atto primo. È notte. Archibaldo il vecchio cieco signore del castello non può dormire, e s'aggira per le vaste sale aspettando il ritorno del figlio Manfredo, che è impegnato in un'impresa guerresca. Di lui e di Fiora parla egli intanto col servo, e sebbene di niente possa ancora sospettare, un oscuro presentimento lo fa vigile sulla nuora. Tenebre e silenzio. Un capraio suona un flauto, di lontano. Il cieco e la sua guida scompaiono. Escono dalle stanze Fiora e Avito. Fiora era fidanzata a costui quando Archibaldo volle farla sposa di Manfredo; niente di strano quindi che la giovinetta, nell'assenza del marito, si sia concessa all'antico amatore. Ed eccoli ora assieme a estasiarsi in un lungo duetto d'amore, tanto lungo che spunta ormai il giorno e Archibaldo sopravviene. Avito fugge; ma il vecchio che ha inteso il rumor dei suoi passi, ne domanda ragione a Fiora, e non si quieta al negar di costei: ha ormai la certezza intima

del tradimento. Squilli di tromba annunziano l'arrivo di Manfredo, che entra infatti tutto gioioso del ritorno e impaziente di rivedere la sposa. Archibaldo non osa turbare tanta ingenua felicità, e lascia ch'egli stringa tra le sue pure braccia la bella peccatrice e la porti così trionfalmente nelle camere nuziali.

Atto secondo. Una torre merlata del castello. Avito si nasconde in un canto per veder Fiora che deve salire lassù. Ecco intanto Archibaldo e Manfredo. Tristissimo quest'ultimo per la prossima dipartita, e più forse perchè, amando disperatamente Fiora, vorrebbe ch'ella rispondesse con calore al suo affetto e non con quella freddezza che gli dimostra e che l'ingenuo cavaliere scambia per candore. Giunge Fiora, assai cangiata dal primo atto: chè la passione e la bontà di Manfredo la opprimono, la disarmano, le fanno sentire il rimorso dell'inganno. Scena degli addii. Il buon re domanda per grazia che ella voglia almeno salutarlo dall'alto della torre, agitando un lungo velo, mentr'egli sparirà col suo esercito giù nella valle. Fiora, commossa da tanto amore, promette. Già già Manfredo è a cavallo, è calato il ponte levatoio, i guerrieri sono partiti, e Fiora è salita tra i merli a salutare col velo. Ma Avito esce ora dal suo nascondiglio, s'inginocchia ai piedi dell'amante, implora amore, risveglia con il fremito della sua passione la passione di Fiora, e questa che invano resiste, non sa più rattenersi, e lasciato il velo, s'abbandona tra le braccia del dolce cugino. Così li sorprende Archibaldo che comprende subito tutto; e mentre Avito fugge, si scaglia sulla donna, l'afferra, la scuote,

la interroga sul nome del traditore, la minaccia irritato dalla sua ostinazione di tacere, e finalmente esasperato la soffoca. Manfredo, che non ha più veduto il velo agitarsi nel saluto estremo, ritorna intanto al castello tremante d'ansietà. " Dov'è Fiora ? „ domanda. E il terribile Archibaldo: " L'ho uccisa, ti tradiva „. " Dunque ella era capace di tanto amore e non per me ? „ E il disgraziato marito vuol gettarsi sul corpo di Fiora, a baciarla, a perdonarla. Ma il padre, maledicendo il momento in cui ha insegnato al figlio tanta bontà, grida e vuole vendetta.

Atto terzo. Una cripta del castello illuminata da ceri: nel mezzo il cadavere di Fiora. Avito la contempla a lungo e poi la bacia su l'amata bocca. In quest'attitudine lo coglie Manfredo: ah! è dunque Avito il traditore? E ora è caduto nell' insidia che il vecchio implacabile gli ha tesa: poi che su la bocca di Fiora c'è un rapido veleno che fa morire chiunque la bacia. Se non che Manfredo è ora quasi geloso che soltanto Avito possa morire per quell'ultima prova d'amore data a Fiora col bacio fatale, e sugge anche lui a gara dalle sue labbra la morte. Scende a tentoni Archibaldo, s'accosta al catafalco, afferra il profanatore, credendo d'aver colto finalmente il furtivo amante. Ma Manfredo, prima di morire, gli toglie l'illusione; e il vano giustiziere cade riverso, disperatamente. L'organo manda lugubri suoni che si spandono sotto le basse volte della cripta.

IV.

Tale la nuda trama. E anche da questa è facile vedere, che azione veramente tragica, cioè urto di contrastanti passioni, non c'è che nel finale del secondo atto. Qui è la lotta intima nell'anima di Fiora tra la passione per Avito e il sentimento d'onore e di pietà risvegliatole dalla bontà di Manfredo: lotta che si conclude potentemente col trionfo e con l'esaltazione dell'amore. Qui Archibaldo ritrova al fine tutta la ferocia dell'istinto e tutto l'ardor primigenio della stirpe; e grande e orribilmente significativo gli esce il grido

chi era qui con te? chi *ci* tradiva?

in cui gagliardamente s'annunzia quella tremenda comunione nell'onta e nella vendetta, ch'era il più saldo vincolo tra i membri della stessa famiglia germanica. Qui l'orgoglio della colpa in Fiora, e la sua crudele morte, e la commiserazione che ne deriva nel pubblico, e la disperazione di Manfredo, e il suo amaro perdono ispirato dall'amore (e non già dalla clemenza o dalla religione come pensa Archibaldo, che di quell'amor buono della nova gente italica non poteva sapere); qui finalmente si presenta in scorci efficacissimi e si manifesta con slanci fervidi, con delusioni profonde, con aspirazioni e con rimpianti, il dissenso grandemente tragico tra l'antica e la nuova generazione dei barbari. Questa insomma la nervatura del

dramma che porta in sè condensato tutto il movimento dell'azione; questo il foco che doveva divampare incendio e involgere delle sue fiamme l'opera intera.

Era la tragedia vastissima ed è appena una scena!

Tutto quel che precede, non può essere - e in verità non è - che un antefatto diluito in parecchie centinaia di versi, con tirate, apostrofi, languori d'amore, esposizione di sentimenti, quadri plastici, simboli, amplificazioni, concettosità, squisitezze, inni alla notte, epitalami, odi, cantilene: una mistura di cose estranee, che allunga, ritarda, impedisce lo svolgimento e il progredire della vera vicenda drammatica.

La quale poi nell'atto terzo non avanza d'un passo.

Avito beve il veleno senza saperlo; dunque nel suo fatto niente di tragico. Non è tragediabile, dicevano i nostri vecchi, il caso di chi passando per una via è accoppato da una tegola che gli cada sul capo. Tragica la morte d'Avito può solo apparire, se la si consideri come obietto ed effetto della vendetta d'Archibaldo; ma il sentimento della vendetta s'era già affermato, e ben più spaventoso e impetuoso nelle ultime parole dell'atto precedente: adesso s'è mutato da furore irruente in freddo calcolo, s'è cioè immiserito invece di intensificarsi. Altrettanto deve dirsi del sacrifizio di Manfredo, che non può riuscir nuovo dopo la posizione da lui assunta di fronte agli eventi. In lui nessun altro sentimento s'è venuto ad aggiungere; la sua passione nè s'è sviluppata nè accresciuta: avrebbe potuto ammazzarsi benissimo nel momento in cui trovò

morta Fiora, e il fatto sarebbe sembrato egualmente naturale.

Restano: il compianto delle popolane, il suono misterioso dell'organo, il fulgore dei mosaici nella penombra mistica della cripta, il cadavere di Fiora circondato da ceri e da fiori: ottimi elementi, se mai, di contorno; ma che non bastano a far dimenticare la grande assente, la tragedia.

V.

Del resto, che il Benelli abbia sentito piuttosto " poeticamente „ che non drammaticamente il soggetto, emerge chiaro del modo, in cui ha disegnato i personaggi.

Più figure che caratteri.

Archibaldo " dalla barba fiorita „ - come direbbe una canzone di gesta - è adunque un barbaro, uno di quei marchesi selvaggi, di quei duchi sanguinosi che calarono con le squadre ladre dei longobardi a partirsi l' Italia. Non basterà dire: " è un tremendo vecchio „; bisognerà anche dimostrarlo, e giustificar l'attributo con i suoi gesti, con i suoi sentimenti, con le sue attitudini, col suo stesso linguaggio rude, scalpitante, metallico, vigoroso, tutto corrusco di lampeggiamenti di scudi e fragoroso di urti d'alabarde. Respirerà l'orgoglio, la sfida, il delitto, la strage, la prepotenza naturale nel forte, lo spirito avventuroso del conquistatore. La sua stessa cecità non potrà che inasprirlo e renderlo più spaventoso.

No. Egli invece è così cortese da ringraziar chi lo guida (sin Flaminio - si pensi - il servo della gleba, su cui egli ha diritto indiscusso di vita e di morte); dice cose preziose e oscure su la Notte, " la timorosa amante che addormenta la gelosa figlioletta, la Terra „; vede l'Italia, non già con i fremiti degli animali grifagni che annusano la bella preda, ma con l'imaginazione d'un poeta decadente, e gli sembra " un'incustodita vergine, che all'affocato anelito dei barbari il capo reclini timida, tutta velata di malinconia „. Lui, quello stesso rozzo guerriero che pur dianzi era uso a entrare in battaglia " cantando suoni strani - dice Tacito - e con orrenda voce „, sente ora non solo " l'armonia dei silenzi divini „ della notte, ma altresì la *purezza* della musica, che esprime in versi melliflui e sdolcinati, come questi:

> o musica, tu sei pura per questo,
> perchè ci tocchi dentro e t'allontani.

E altrove si stempererà l'anima così:

> cuor di vecchio è cuore di fanciullo,
> se piange piange inconsolabilmente
> e non ti sa ridire il suo perchè . . . .

tutti languori e sentimentalità romantiche e squisitezze e peregrinità, che congiurano a rendere la figura del " tremendo vecchio „ assai poco tremenda in verità, ed evanescente invece e ammorbidita nei contorni, e però scarsamente drammatica.

Manfredo è personaggio simpatico, non si può negare. Dicono che il Benelli abbia voluto dare all'Italia con l' "*Amore dei tre re*,, la tragedia dell'amore, che la letteratura inglese possiede già magnifica nella "*Giulietta e Romeo*,,. Altri hanno fatto anche il nome del "*Tristano e Isotta*,,. E sia pure, col dovuto rispetto al Wagner e a quel terribile e divino Shakspeare, a cui non dovrebbe esser lecito a nessun artista, se non consacrato dalla morte e dal consenso dei secoli, accostarsi senza un religioso tremore. Ma, se mai, l'amor grande, l'amor vero, il modello degli amori, non è quello di Fiora o di Avito. La vera passione amorosa, contro le intenzioni stesse del Benelli, (ed anche questo ha la sua importanza, perchè non avviene mai impunemente che un'ispirazione pigli la mano all'artista che dovrebbe saperla domare) viene ad essere proprio quella di Manfredo. Mentre gli altri due si sbaciucchiano lascivamente, e corrotti sin nelle midolle, si rinfocolano la lussuria con uno scambio pettegolo di concettini sfiaccolati, il povero Manfredo arde senza speranza, e smania e spasima e si tortura per la freddezza di Fiora, e si strazia nelle angoscie dell'immeritato tradimento, e pur tuttavia perdona perchè molto ha amato e sofferto. Nonostante questa simpatia, Manfredo, bisogna convenirne, nella prima metà del dramma è soverchiamente ingenuo; e l'ingenuità d'un marito tradito è pericolosa sulla scena, da che il pubblico è più disposto a deriderla per dabbenaggine che non ad esserne tocco. E inoltre egli è troppo buono, troppo perfetto; e senza quelle debolezze e contraddizioni umane che sola-

mente danno il colorito tragico, riesce alquanto freddo: perchè sempre fredda a teatro è la perfezione ideale.

Tutt'altro che fredda, se non fosse manierata nei tratti, la figura di Fiora: un gentil impasto di tinte bionde e rosee, trasparenti e freschissime. Ma i caratteri di Fiora e di Avito sono sciupati dalla concezione dell'amore che essi stanno a rappresentare: un amore complicatissimo di sensualità mistiche, in cui lo spirito serve di stimolo e di afrodisiaco alla carne con ogni sorta di raffinamenti da esteta e da decadente (una condizione codesta che tutt'al più potrebbe appartenere alla lirica, e qui vale a rendere nei due sempre più vaporosa e gelida la vanità delle loro figure che par persona); e oltre a ciò fuori affatto da ogni possibilità storica, e però contraddicente a quell'idea che tutti abbiamo del medievo e che giovava anzi rispettare, come s'è visto, per serbare al soggetto la sua cruda austerità e la sua vera fisionomia drammatica.

Sentite che fioritura innaturale d'immaginette nei duetti d'amore:

O sogni miei lontani e senza frutto
lacrimanti, serene mescolanze
di virtù con le grazie della vita,
diadema di svariate gemme
da me cinto cantando in esultanza
e spento poi nel buio della vita

. . tu sei padrona d'ogni male
e gli occhi tuoi domandano pietà

senza perchè, di mali senza fine.

Io non ascolto più! Dentro il rosaio
ho immersa la mia testa . . . nelle orecchie
sento i fuchi ronzarmi i loro incanti
di vecchi maghi e il petto mi si piena
di liquori olezzanti. I tuoi ginocchi!
a quale scoglio morbido di muschio
m'aggrappo, dopo tanto navigare,
dopo tanto morire! . . . . . .

Il pericolo è bello, perchè stringe
la mia gemma; e se lei non posso avere
il pericolo abbraccio che la stringe.

Vorrei tuffar nel fuoco la mia vita
per trovarvi la morte e la tua bocca.

E poi un'infinità d'altre immagini tutte rare, preziose, galanti: "la bianchezza di sposa che delira„, "la persona che si sente sorvolare come ala di candore„ e che par "soffio di gelo„, i ginocchi di Fiora che sono "fascio di fiori soavissimi„, e Fiora stessa che "si chiama bacio, carezza di mammina„; taluna magari anche bella, come: "le stelle che hanno visto il sole, abbarbagliate battono le ciglia„; taluna invece per avventura ridicola, come: "la passione di latte„, il "briciolo di rena che ha un suo cuore fremente„, "le chiome di seta che si possono serrare al collo d'una menzogna„,

e il " tu pesi come piombo „ di Fiora ad Avito per dichiargli ch'egli la attrae irresistibilmente.

Via! il primo medievo, vera selva selvaggia di alabarde e di spade, tutta irta di stragi di parricidi di trabocchetti di foschi amori di rapine, per lo meno rozzo e ignorante quando non è feroce, non ammette queste sottigliezze! Il secolo V° non è il secolo XVII°. Un castello gotico non è casa Rambouillet. Nè Fiora può essere Madelon.

VI.

Pazienza se almeno questa filza di sentimentalità e d'immagini sgranata sotto gli occhi del pubblico, con tutto che anacronistiche, fossero tuttavia utili alle finalità della tragedia. Pazienza almeno se non fossero altro che uno di quei ricami di perle " che coprendo un ricco e vistoso broccato gli accrescono valore ma non bellezza „ come direbbe la buon anima di Iacopo Martelli. Sebbene anche allora il Goethe avrebbe ragione di osservare: " Se avete qualcosa di serio e di umano da mettere sulla scena, non c'è necessità di dar la caccia alle parole e alle sterili immagini „. Pazienza!

Ma anzi questi intarsi, queste delicature, quest'eloquio più lustro che lucido, questo stile damaschinato di capricciosi disegni, corrompono e snervano e snaturano il concetto della poesia drammatica, e stanno in suo confronto, come una miniatura tutta azzurro e oro sta a una tela di Michelangelo da Caravaggio. E quando, come

accade nell' "*Amore dei tre re* ,,, simili fiorellini stilistici si mettono in bocca ai personaggi sin nei momenti più tragici (e son parole che anche un uomo a sangue freddo difficilmente potrebbe pensarle) non c'è da maravigliarsi se lo spettatore o il lettore si raffreddi proprio allora che dovrebbe infiammarsi. Questi eroi, che anche quando danno un colpo di pugnale, non si dimenticano di far ammirare i diamanti dell'impugnatura, sembrano tanto poco commossi essi medesimi, che non possono in nessun modo commuoverci.

La stessa metrica che vedemmo contorta e orrida, ma almeno sincera e libera, nel "*Figlio dei tempi* ,,, e maschia e disinvolta, se non sempre varia e armoniosa, nella "*Cena delle beffe* ,,, qui si diluisce in una indeterminatezza di sdolcinate e facili melodie affatto esteriori. All'armonia sana del bel ritmo antico si sostituisce la cantilena. Abbondano quegli endecasillabi con gli avverbi in fine, così cari ai moderni, che hanno una loro speciale cadenza come di uno sbadiglio prolungato, quale non saprei in verità precisare nè spiegare nell'effetto: un effetto, che, al solo leggerne parecchi di seguito, si sente però subito quanto pericoloso, ove se ne abusi, alla sobria e giusta musicalità del verso:

implorandola disperatamente....
spinge e si scende disperatamente....
sì mille mille disperatamente....
sì come quando preghi ardentemente....
tua Fiora, Fiora, disperatamente....

Abbondano gli endecasillabi che si sostengono a tutta forza su i trampoli delle dieresi per non decadere in decasillabi:

ed ora c'è la disperazione....
misericordiosa creatura....
con tanta violenza ti raggiunge....
germogliante come la corrente....
perchè la passione tua di latte....

Abbondano le ripetizioni di parole, di frasi, di emisticchi, che si corrispondono con intenzione di ritornelli:

impetuoso come la corrente,
tutta sbiancata come la corrente,
germogliante come la corrente
la corrente d'un fiume montanino.

Avito, vita, vita, sogno, sogno
incanto lungo, senza fine, incanto.

FIORA: Pensando a Fiora non dormivi più.
AVITO: Pensando a Fiora non vivevo più.

Eccoti Fiora un bacio bello, l'ultimo
l'ultimo d'un' infinità di baci,
il primo, il primo d'un' eternità.

Tutte queste cose, intendiamoci, non sono difetto di per sè. Anzi e dieresi e ritornelli e rime interne e asso-

nanze e iati e alliterazioni e inversioni e infiniti altri artifizi ritmici sono espedienti necessarissimi per variare sempre più l'armonia dell'endecasillabo sciolto, che solo se è trattato così, può far dimenticare la grave mancanza della rima. Il difetto sta nell'abuso; perchè con l'abuso si viene proprio a ottenere lo scopo opposto: la monotonia invece della varietà, la cantilena invece della musicalità, la maniera invece dell'arte.

E la maniera, il lirismo, l'estetismo, le dannunzianerie, straripano e straboccano sin nelle didascalie: "le sue labbra avidamente si *dissetano*„; "si baciano *come fossero moribondi* d'amore„; "dopo una pausa, con *voce buona di bimba e di madre*„; "come un leone *bendato*„; "restano avvinti *perdutamente aboliti* nella loro *nube amorosa*„; e infine quel gesto melodrammatico di Fiora nell'agitare il velo *lungo lungo,* dall'alto della torre, mentre Avito le sta inginocchiato ai piedi, che mi richiama alla mente (ascosa sapienza delle associazioni d'idee!) non già l'identico gesto che è nel "*Tristano ed Isotta*„, ma piuttosto le chiome *lunghe lunghe* di Melisenda, che scendono giù per tutta la torre sino ai piedi di Pelleas, nel dramma del Maeterlinck.

Vizi di forma - si dirà - e insistervi è pedanteria. No. Questi vizi di forma tradiscono uno stato d'animo dell'autore, stanno a rivelare tutta una tendenza del suo spirito; epperò è assai importante soffermarvicisi per mettere in evidenza ancora una volta, come in questo dramma il Benelli vero, quello che tende naturalmente all'arte drammatica e popolare, sia stato artefatto, contraffatto e

sopraffatto dal Benelli meno sincero che nel "*Figlio dei tempi*,, s'illanguidiva già nelle febbriciattole della terribile malattia del sogno, e si guastava nelle artificiose abitudini di una vana imitazione insincera e infeconda.

VII.

Ma tutto il male ch'io penso di questa tragedia, non m'impedisca di vedere quel tanto di buono che c'è. Buone alcune scene; buoni molti brani sparsi qua e là, qualora però siano considerati a sè e distaccati dal resto: quale, per esempio, quello che comincia: "Quando salgo ad Altura, che già l'alba, ecc.,, come si può leggere a pagina venticinque; ottimo il racconto di Manfredo: "Suonata è l'ora della partenza, ecc.,, per tutta la pagina sessantaquattro e seguenti.

Da lodarsi soprattutto, che il poeta abbia dato prova con questo suo "*Amore dei tre re*,, di voler variare l'arte sua, preservandosi così dal difetto in cui cadono facilmente coloro che han trovato, o credono d'aver trovato, un genere nuovo di soddisfazione del pubblico; e, solleciti soltanto del favor popolare, immaginano di non aver ormai a far altro che diversificarne gli esempi e le applicazioni.

E poi - lo dicemmo - il Benelli errò a fin di bene, con l'intento di elevare gli spiriti e le forme della tragedia: e anche di questo gli va tenuto conto.

Noi possiamo rimpiangere la "*Cena delle beffe*,,, possiamo pretendere dal Benelli qualcosa di più sano e

di più teatrale. Ma infine bisogna anche prendere in considerazione le sue intenzioni, e vedere come sia riuscito a estrinsecarle. Egli voleva darci, non il poema tragico del medievo nel furore delle sue passioni scatenate, ma invece la prospettiva complicata e bizzarra d'un fantastico castello gotico ricco di ombre, di trasparenze, di riflessi, di luci false, di ornamentazioni bestiali, di porfidi, di alabastri, di bronzi, di merletti marmorei, di torrette, di merli, di mosaici, di colonnine ritorte a spirali, di festoni e fogliami vagabondi su per i capitelli capricciosi, con pavimenti lucidi quasi specchi, con bagliori foschi di cristalli colorati, con sfolgorii di torce accese, con su le pareti un fregio di biondi gigli stilizzati in fondo rosso: un sogno architettonico entro cui si movessero figure sentimentali e strane, più ombre che persone vive, che tutte chiuse e trasumanate nel mistero delle loro anime, ci guardassero con occhi attoniti e ammalianti; una visione in complesso un po' pallida, un po' indecisa nei rilievi, con pose rigide e uniformi come di pitture pregiottesche, e come vista attraverso un velo.

Riconosciamolo, sia pur con sospiro: quello che così ha voluto, lo ha, oimè, forse anche ottenuto.

V.

"IL MANTELLACCIO,,.

I.

IL Benelli fu forse il primo a convincersi che l'"*Amore dei tre re*,, era opera illogica, dato il suo temperamento, e non corrispondente inoltre alle condizioni dell'arte teatrale. Infatti col "*Mantellaccio*,, cercò di tornare alla maniera della "*Cena delle beffe*,,, prendendone sin l'epoca storica e la sede del dramma.

Siamo ancora adunque in Firenze, nella prima metà del secolo XVI.

E a Firenze nel '500 esistevano assai accademie e assai liete brigate. Le prime si chiamavano con nomi strani: gli Uniti, gli Ascendenti, gli Industriosi, i Gelosi, i Rinati, gli Eccentrici, gli Umidi, i Sitibondi, i Desiosi, i Travagliati, gli Intemerati; e bandivano tornei di canzoni e di sonetti tra rimatori per lo più petrarchevoli, e disputavano se la gelosia può comportarsi con l'amor platonico, se gli occhi d'una dama appartengono più alla

sua anima o al suo corpo, se l'amor di Dio s'accresca nell'amor delle creature, se gli sguardi delle donne possano portare a salute, e su altr'e tali piacevoli temi amorosi o di filosofia platonica: e tutto sommato, dovevano essere noiosissime adunanze, non meno certo delle conferenze di oggigiorno, se ci è lecito giudicare da questo brano d'una lettera del tempo, nella quale tra l'altre descrizioni d'una tornata accademia si legge che "il signor duca, pure in maschera, in una sedia bassa in mezzo alle signore, piacevolmente burlando e percotendole e urtandole, *s'ingegnava di tenerle deste* ,,. Infinitamente più allegre le compagnie o ragunanze della bassa borghesia e del popolo. Banchettavano e bevevano giocondamente, ordinavano mascherate, s'industriavano il meglio che potevano a menar pel naso i babbioni e i bufoli d'ogni specie, e quand'erano pinzi di lasagnotti e di vernaccia, cantavano ballate, frottole, barzellette, furlanette, bombabà, ortolane, mattaccini, canzoni carnascialesche tutte liete di vino, di baldoria, d'ingenua malizia, di saporose nudità, talvolta anche canzoni gravi, religiose, sentimentali, ma geniali sempre come sa farne il popolo.

Il Benelli ha immaginato un contrasto di poesia tra una di queste compagnie: "il Mantellaccio ,,, e una di quelle accademie: "gli Intemerati ,,; e questo contrasto ha atteggiato a mo' di polemica tra petrarchisti e antipetrarchisti, quale di fatto scoppiò sul principio del secolo XVI; e allargandone poi la significazione a più ampie proporzioni e a più universali vedute, l'ha presentato addirittura come un duello tra la poesia aulica e la poesia popolare.

Una polemica letteraria può essere materia tragediabile? Indubbiamente sí, perchè anche l'arte è sentimento dell'umanità; e una polemica è sempre un urto, non solo d'idee, ma anche, e forse più, di passioni. Bisogna pertanto che il poeta metta bene in evidenza sotto questa luce passionale le due idealità artistiche che scendono a combattersi, e che inoltre renda la contesa facilmente accessibile ai più negli scopi e negli atteggiamenti, attribuendole un valore che oltrepassi quello più ristretto e più contingente che poteva avere nello speciale periodo storico nel quale veramente insorse o s'immagina che insorgesse: in modo che quel contrasto si ripercota nelle coscienze di tutti, e il pubblico s'interessi vivamente alla lotta, prendendo partito per una delle tendenze cozzanti. Meglio ancora se, come ha fatto il Benelli, il pubblico (cioè il popolo) vien fatto attore egli stesso del dramma, ponendolo di fronte al dibattito in condizione di giudice in causa propria.

Del resto di tali polemiche artistiche drammatizzate si hanno esempi parecchi (i "*Maestri cantori*,, del Wagner, per dirne uno) e però non è più lecito dubitare della loro teatralità. Non a caso ho citato l'autorità dei "*Maestri cantori*,,. Anche qui si dibatte un episodio di quella guerra, eterna quanto l'arte, che è tra la poesia libera nell'ispirazione, naturale, spontanea, ribelle, impaziente d'ogni freno, aperta a tutti gli uomini di buona volontà, e la poesia sottomessa a certe e inesorabili norme, inceppata da minutissime prescrizioni di tecnica, grettamente fedele a precetti che pretendono segnare entro angusti limiti i confini dell'arte e far così privilegio di

pochi iniziati quel che è bisogno naturale di tutti. I rapsodi contro gli aedi, i maestri cantori contro i minnesinger, gli Hans Sachs contro i Beckmesser, i romantici contro i classicisti: cambiano i nomi dei combattenti, ma la controversia è sempre quella. Se dobbiamo dire il nostro parere, la ragione, come quasi sempre in tutte le liti, non è interamente nè da una parte nè dall'altra; e santamente A. Durer scriveva, che bisogna conoscere assai bene le regole e la tecnica dell'arte per non esserne schiavi, e per farle invece servire all'interpretazione e alla rivelazione esatta dello spirito. In fatto di poeti, siano popolari o aulici, tradizionali o no, l'unica distinzione possibile è ancora quella che il celebre Salomons faceva per i violinisti, dei quali riconosceva due sole grandi categorie: quelli che non sanno sonare e quelli che suonano bene. Ma tant'è. Non per questo cesseranno le oziose dispute tra scuola e scuola, tra accademia e accademia, tra sistema e sistema; e per fortuna nostra, non cesseranno neppure di sorgere geniali artisti dalle une come dalle altre, indifferentemente.

Ma intanto tra i "*Maestri cantori*,, e il "*Mantellaccio*,, corre una differenza essenziale, e direi quasi decisiva per le sorti del dramma del Benelli. Mentre la polemica dei "*Maestri cantori*,, o la gara dei bardi nel "*Tannhaüser*,, trovano il loro substrato nella coscienza nel costume e nelle antiche leggende del popolo tedesco, che s'è appassionato sul serio a questi assalti e a queste gare poetiche, già tanto vivaci e spettacolose e ferocemente drammatiche, che, per esempio, in quella

famosa tra Enrico di Ofterdingen e Klingsorr d'Ungheria il perdente doveva essere decapitato; il "*Mantellaccio*,, invece muove sostanzialmente dalla fantasia del poeta, e la rissa che vi si finge tra petrarchisti e antipetrarchisti non trova nessuna eco nel cuore e nelle tradizioni del popolo nostro. Le nostre polemiche furono sempre bizze stizzose di soli letterati, che costarono molto inchiostro ma niente sangue, e non crebbero mai a lotta di classe. Il popolo non vi partecipò in nessuna guisa e seguitava intanto la sua arte, se pure ebbe mai un'arte sua; senza preoccuparsi affatto della poesia aulica e dei petrarchisti e delle regole d'Aristotile. Così che oggi quel dissidio è appena avvertito dagli eruditi e dagli storiografi della letteratura, e il gran pubblico ne rimane tuttora estraneo ed ignaro. Anzi forse si potrebbe affermare senza tema d'essere smentito, che il popolo nostro non s'interessò mai a nessuna polemica letteraria o artistica, neanche in epoche più recenti, quando le questioni di letteratura erano tuttavia connesse a questioni politiche e le gazzette le rendevano pubbliche e facilmente accessibili ai più.

Ciò può sembrare indifferente, e non è. Una situazione tragica non può inventarsi di sana pianta, come non può inventarsi un argomento epico. Qualche cosa, magari sotto forma d'un lontano ricordo o d'un confuso istinto o d'una oscura affinità spirituale, deve pur esserci nell'animo e nelle abitudini dello spettatore, perchè comprenda e si commuova.

Il Benelli intuì forse questa difficoltà, poi che infatti non osò far scoppiare il dramma dalla contrapposizione

delle due idealità letterarie; ma di questa unicamente si servì per impostare un quadro a grandi linee che facesse di sfondo (per altro non necessario) al vero dramma. L'idea poteva anche esser buona; ma bisognava saper saggiamente dissimulare la mancanza del vincolo tra le scene essenziali allo svolgimento della vicenda drammatica e le scene solamente decorative, perchè non si avvertisse la superfluità di queste ultime, e perchè la grandiosità e l'ampiezza delle ornamentazioni nulla togliessero all'intensità e all'efficacia della tragedia. Invece il Benelli diede al dramma un'importanza affatto secondaria e accidentale, e tra l'altro lo confinò tutto al secondo atto dell'opera. Cioè vi rinunziò. E diede in luogo di quello un seguito di scene magnifiche nella ricostruzione fantastica e pur caratteristica dell'epoca, con effetti il più che si potesse pittorici e con un largo e vivace movimento di masse, che non potevano non imporsi all'attenzione e all'ammirazione del pubblico. E il pubblico le ammirò infatti come meritavano, ma dal dramma non si lasciò esaltare, perchè capì ch'era niente altro che un pretesto. La cronaca della rappresentazione [Roma e Torino, 31 Marzo 1911] parla chiaro: il secondo atto lasciò a punto freddi gli spettatori.

II.

Nel primo atto gli accademici Intemerati sono riuniti in seduta solenne: parlano, pur come d'uso, di regole d'arte, di rime rare, di amore, e recitano natural

mente molti concettosi e lindi e ben pettinati sonetti. Interrompe la lettura l'ingresso d'una mascherata di donne: i gioielli; e tra queste, lo "Smeraldo„ e il "Rubino„ si mettono subito a cantar madrigaletti che mandano in brodo di succiole gli Intemerati. Ma ecco che improvviso, come una folata di vento che entrando in uno studio disperde i fogli scompone i segni e mette lo scompiglio da per tutto, irrompe nella sala il "Mantellaccio„: una turba cioè di popolani mezzo avvinazzati, schiamazzanti, violenti, furiosi. E vogliono nientemeno misurarsi in singolar tenzone poetica con gli accademici. Grave scandalo di costoro. Pur lo "Smeraldo„ promette un premio al vincitore e induce così gli Intemerati ad accettare la sfida. Loro campione sarà l' "Ardente„; e questi infatti comincia a declamare una interminabile sdilinquita canzone, in cui si danno convegno (ahi, immaginifico dell' *"Amore dei tre re„!*) le più fiorite imaginette e i più lambiccati e smorfiosi concettini che sia dato pensare. Della compagnia del Mantellaccio si fa avanti temerario a competergli il "Novizio„, un uomo che nessuno conosce, che fu accettato nel Mantellaccio pochi momenti prima per istrada; e si dice ch'egli sia uscito da poco di prigione. Il pubblico (quello della gara, s'intende) diffida di costui; ma appena egli si mette a recitare un suo canto di ribellione e di dolore, tutta la compagnia del popolo si commuove e lo applaude calorosamente; e lo "Smeraldo„ lo proclama vincitor del certame.

Un atto in complesso, che è tutta una festa per gli occhi: vivacissimo, smagliante di colori, vario nella into-

nazione e negli stili: la caricatura accanto al madrigale, l'ironia fredda accanto allo scoppio dell'entusiasmo, la verità della vita e i lezi dell'accademia, il pittoresco e il realismo d'un quadro di costumi, il riso e il pianto, le luci e le ombre. La satira dei petrarchisti è fatta con sottile accorgimento, senza cadere nel grottesco e nel convenzionale, com'era facile, pur che si caricasse troppo le tinte o la si prolungasse più dello stretto necessario. L'entrata delle Maschere e del Mantellaccio arrivano propizie a dar movimento alla scena. Il contrasto tra la chiusa eleganza degli Intemerati e la franca e florida espansività plebea è rilevato splendidamente in una stridente antitesi di toni chiassosi e luminosissimi. Quel "Novizio„ che si fa avanti avvolto di mistero e che però acuisce le aspettazioni e legittima ogni più strana ipotesi, è figura assai romanzesca e destinata a piacere al pubblico cui eccita la curiosità e la fantasia: così nei tornei dei romanzi cavallereschi arrivava già un guerriero con la visiera calata, senza alcuna divisa, con la sopravveste nera su la bardatura di ferro; sfidava il mondo intero, faceva volar tutte le lance, prostrava a terra ogni più fiero barone dell'impero, poi sul più bello, e prima che la regina della festa potesse premiare il valoroso d'un suo sorriso, spariva e il suo stesso scudiero giurava di non sapere se fosse un re o un paladino di Francia. Dunque tutto bene, anzi ottimamente; e da questo generoso cominciamento giova sperar bene del dramma. Ma il dramma, badate, non c'è ancora, se anche c'è un movimento che simula perfettamente il drammatico. Nel certame, che resta

puramente estetico, non s'infiltra passione di sorta. Il pubblico non conosce dei due contendenti che gli atteggiamenti esteriori: può desiderare che vinca il "Novizio„ per una simpatia affatto superficiale, ma non perchè lo ami; e non amandolo ancora, non può seguire lo svolgersi della gara con interessamento veró, con ansia profonda. Nei "*Maestri cantori*„ invece, quando si svolge il concorso, il pubblico conosce già Walter nella sua intima vita sentimentale, sa del suo amore per Eva, della felicità che i due innamorati si ripromettono dall'esito del gran cimento. Onde s'è destato anche in lui un desiderio appassionato per la vittoria di Walter.

Nel secondo atto siamo a casa del consolo degli Intemerati, Piero Benci; il quale è corso a un convegno d'amore, invitato da una delle ignote maschere. Il "Novizio„ sopravviene, chiamato da "Smeraldo„, che non è altri che Silvia, la moglie del consolo; e tra i due s'intreccia un colloquio, che non può dirsi ancora d'amore, sebbene molto ci si avvicini. Essi si trovano rispettivamente in quello stato d'animo particolare che Stendhal diceva di "ammirazione„ e che precede, secondo lui, il momento in cui finalmente si dirà: "Che piacere sarebbe dargli un bacio!„ il qual momento tuttavia non è ancora l'amore, si badi. E Silvia, tutto considerato, resta assai fredda in questo suo stato d'ammirazione, assi flemmatica, assai prudente: e quando il "Novizio„ se ne andrà, ella potrà non aver scrupoli ed essere abbastanza soddisfatta della sua povera onestà di borghesuccia, non ancora compromessa. Niente dramma adunque, perchè finora niente passione. Ma il

dramma scoppia subito dopo e per merito - chi lo crederebbe? - dell' "Ardente", del ridicolo petrarchista lezioso e compassato! Compassato, per fortuna sua, è solo nei sonetti; e poi che invece è fieramente innamorato di Silvia, sublime e selvaggio come solo un amante vero può essere, ha sospettato, ha indovinato, ha odiato cordialmente il rivale, e ora irrompe temerario sulla scena e dà in smanie e s'agita e sragiona e minaccia e scompiglia ogni cosa e vuol correre dietro al "Novizio" e farlo a pezzi e vendicarsi e gridar forte all'umanità la sua passione e il suo furore. Ecco dunque il primo atto reso inutile, ecco il dramma sorgere indipendente e senza legame, anzi forse in contraddizione, con la situazione da quello prospettata; e tutte le simpatie che s'erano accumulate sul "Novizio" si rivolgono adesso, improvvisamente e fuori delle intenzioni del Benelli, a vantaggio di questo povero calunniato petrarchista, l'unico sincero, l'unico che conosciamo finalmente senza maschera.

E qui anche il dramma, appena cominciato, finisce. Se nel momento in cui l' "Ardente" si precipita fuori in cerca del "Novizio", questi s'affacciasse di tra le quinte, egli lo ammazzerebbe proprio come farà nel quarto atto, per la stessa determinazione delittuosa (direbbero i penalisti), senza che nel frattempo si sia aggiunta qualche altra circostanza o si sia maturato qualche altro evento o sentimento, che giovi meglio a spiegare quella catastrofe.

Ma anche a prescindere da tutto ciò, quest'atto, dopo la grandiosità del disegno e il ricco colorito del primo, segna un profondo scadimento. L'ambiente si fa

umilmente borghese senza neppur l'ombra della dignità storica. Silvia che sotto l'immascheramento di " Smeraldo „ prometteva assai, si scopre essere una sentimentaluzza svenevole, con tendenze imprecise e ingiustificate (tanto ingiustificate ch'ella si perde per intere scene in scuse e spiegazioni che non convincono) verso astratte e malinconiche e volubili romanticherie: si lagna del marito che non le bada per amor dei suoi versi e dello studio proprio, come la moglie d'un qualunque professorello di ginnasio; e come una collegiale civettuola e corrotta da malsane letture, si butta - cioè no: vorrebbe buttarsi - per fargli dispetto, tra le braccia del " Novizio „, che naturalmente per Silvia e per il pubblico, non ostante la qualche simpatia che ha potuto richiamare su di sè nella scena della gara, è ancora il primo venuto, uno sconosciuto.

Nè il " Novizio „ si fa conoscere meglio adesso. Parla, è vero, a lungo di sè, ma oscuro e indeterminato. Il Benelli ha voluto lasciarlo nella ambiguità (fantastica e romanzesca fin che si vuole, ma non certo drammatica) del personaggio incognito. Solleticò la curiosità, ma non si curò poi di corrispondervi. E fece male. Anche perchè non si può aver pietà dei casi, sebbene tristissimi, di uno sconosciuto, se almeno costui non ci ha lasciato travedere a squarci e lampi la sua vera umanità. Se ci dicessero che hanno ucciso il vagabondo olandese del Vascello Fantasma o l'Ebreo Errante, non potremmo versare una lacrima, per grandi che siano quelle figure nella leggenda.

Nel terzo atto si svolge una burla ai danni del Consolo. Quelli del Mantellaccio stanno appostati in una taverna. Il Benci vi capita, dietro i rechiami d'amore d'una bella Francesca che è, si capisce, della partita; e sorpreso poi nel dolce colloquio, si nasconde entro una botte. Ma i popolani lo scovano, gli fanno paura, lo spogliano, lo mettono in fuga mezzo nudo e mezzo morto di spavento, e l' inseguono con urla sconcie e con smorfie sguajate.

Considerato a sè - col dramma non ha niente a che fare; ed è meno ancora d'un episodio - quest'atto è un quadro di costume animatissimo, turbolento, assai efficace nella crudezza dei particolari, nell'elocuzione studiatamente mezzana e gremita di modi proverbiali di voci dimesse di frasi energiche ed espressive, come usa il popolo. Sembra una di quelle tele di pittori Fiamminghi, che rappresentano scene di bagordo e di osteria, dove il delirio dell'orgia ride per cento faccie paonazze, bestiali, bitorzolute, scontorte, beate, ingrognate, con nasi arcionati, con occhi stravolti, con bocche spalancate, tra le più strane e le più caratteristiche di tutti i beoni ciuffamosti pappatori del mondo. Anche qui atteggiamenti grotteschi, pose ignobili, bellezze triviali e lercie, linguaggio sboccato da gargotta, scoppi di risa così sgangherate e sbardellate da far tremare le mezzette e i caratelli e i dogli e le bigoncie e sin le botti più corpacciute. Vita, armonia, movimento. La furiosa sanità plebea dei ciabattini, degli scardassatori di lana, dei pezzenti, dei bottegai, ritratta con vigore sfrenato di linee. Qua e là riflessi i bagliori degli splendidi carnasciali fiorentini e della gaia filosofia

del godimento che vi trionfava. Dimostrata insomma potentemente l'energia plastica del Benelli, quando invece d'inseguire evanescenti fantasmi di sogni e invece d'infilzare immagini preziose e figure fantastiche, vuol rendere la vita in una rappresentazione idealmente realistica, cioè nella più nuda verità, esagerata per altro e resa pittoresca e quasi falsificata dall'arte.

Nel quarto atto l'epilogo del dramma. Il "Novizio„ è colto dall' "Ardente„, si batte con lui a duello e muore: sul suo cadavere il capobrigata del Mantellaccio declama l'elogio funebre. Una trovata questa ultima, che non finisce di persuadere, dacchè si vorrebbe veder piuttosto l'ira, l'odio, il dolore, il furore di questi bravi popolani, che vedemmo già maneschi e pronti a esaltarsi, e che ora si lasciano invece ammazzare uno dei loro con tanta calma indifferenza e senza lasciarsi sfuggire l'occasione di declamar un bel tocco di poesia.

III.

In conclusione, il "*Mantellaccio*,,, ancor troppo al di sotto della "*Cena delle beffe*,,, mi sembra di gran lunga migliore dell' "*Amore dei tre re*,,, se non altro come prova di potenzialità artistica. Ma non omogeneo: disuguale, scucito, inorganico; bello negli ornamenti e nella grandezza e copiosità delle maniere, ma scarsamente umano e, fuor di qualche episodio, non drammatico.

Ma qualunque sia il suo valore artistico, quest'opera ha un'importanza grande, un'importanza capitale, come

documento psicologico. Qui vediamo per la prima volta il Benelli pigliar apertamente e solennemente posizione contro la poesia accademica ed erudita, rivolgendosi verso la poesia popolare: riconoscere cioè finalmente il genio del proprio temperamento. E se ancora il suo stile non s'è spogliato affatto di quelle false eleganze ch'egli deride nei petrarchisti, e che scappan di bocca anche al suo "Novizio„ ("bevuto ho un sorso di pianti di stelle„; "la vigna smisurata delle mie passioni„ ecc. ecc.); se ancora per amor di comporre un bel quadro nel significato del "teatro di poesia„ s'è permesso di creare situazioni inverosimili, non importa. Ormai ha precisate nel suo canto di fede le caratteristiche e i limiti dell'arte popolare, che (qual che sia il loro valore nell'estetica generale e per gli altri generi letterari) coincidono con le caratteristiche e i limiti dell'arte drammatica e convengono alla sua natura.

Intendere un'arte non vuol dire ancora seguirla.

Vero.

Ma se non lo farà, suo danno. Non potrà più dirsi a sua scusa, ch'egli non abbia avuta netta la visione del suo destino.

VI.

"*LA ROSMUNDA*,,.

I.

DOPO il programma estetico annunziato col "*Mantellaccio*,,, è naturale che viva si faccia nel lettore la aspettazione per la "*Rosmunda*,, [Milano, 20 Dicembre 1911]. Come il poeta riuscirà a mettere in'azione la sua nuova " ars poetica ,, ? L'istinto cieco, che s'era affermato così possentemente nella "*Cena delle beffe*,, guadagnerà d'intensità, di precisione, di gagliardia divenendo forza cosciente ?

Chiunque conosca un poco il cuore umano, sa come rispondere. Una forza ragionante è indubbiamente più sicura, più operosa, più pertinace che non l'istinto; ma è anche più temeraria. Ed è facile che faccia assumere atteggiamenti un cotal poco esagerati. C'è sempre pericolo che una volontà, anche quando è il risultato d'un processo psicologico spontaneo e secondo natura, non si mantenga sempre in armonia con questa, ma che talvolta la oltrepassi e sotto certi aspetti magari la contraddica.

L'istinto è spesso più chiaroveggente e più acuto dalle ragione.

Vedremo così nella "*Rosmunda*,,, abbarbicate con tenacia inesplicabile, quelle fiorettature d'immagini rare e preziose che il poeta deve molto amare, poi che non riesce ancora a svincolarsene; e quei concetti e sentimenti non meno peregrini e spiritualmente raffinati, che il sognatore e l'autocritico del "*Figlio dei tempi*,, presta ancora ai personaggi più inadatti. Ma insieme vedremo affermarsi saldamente il Benelli popolareggiante; e anzi lo vedremo proclamare la sua novella fede con tali pose iperboliche e gladiatorie, che non ci tranquillizzeranno. Per non voler più miniare con l'azzurro oltremarino e con gli ori pallidi, dipingerà ormai a larghe macchie nere. Per dare umanità ai suoi eroi, li renderà addirittura folli di troppo irruenti passioni. Non più la musicalità dolce del verso molle di assonanze, di ripetizioni, di cadenze; invece un verso ribelle a ogni sistema, sminuzzato e sgretolato in cesure arditissime, stracciato e scontorto negli accenti, sconciato in mille guise, urlante in una convulsione spasmodica di ritmi irragionevoli. Il poeta si trova nella "*Rosmunda*,, nello stesso stato d'animo in cui trovavasi il suo "Novizio,, nella gara con gli Intemerati; che per non parere freddo e accademico, e credendo di riuscir umano e sublime, era semplicemente ampolloso, e per non sospirar soavi sonetti in sordina, urlava come un energumeno non so quali folti e oscuri dolori: e intanto metteva assieme immagini e concetti che l'"Ardente,, non avrebbe rinnegati.

Tra le due personalità del Benelli non s'è ancora sciolta la contraddizione. Soltanto adesso le parti sono invertite. Il dominatore è sì il Benelli più naturale, ma non può esplicare libera e intera la sua opera con serenità d'animo, costretto com'è a stare su le offese e a mostrarsi in uno stato d'esaltamento e di riazione, dall'insidiar ostile e minaccioso del vinto sottomesso ma non domo. Una posizione che non può lasciare soddisfatti. Ed egli infatti soffre sotto il peso d'una tristezza oscura e fatale, pensando che con tutti i suoi trionfi non è riuscito ancora a vincere se stesso e ad essere quel che veramente potrebbe e dovrebbe essere. Ond'è che per bocca di Alboino dirà, alludendo alla sua angoscia:

il dubbio, ahimè, mi lacera e mi strazia,
non posso riposare: nel mio cuore
è turbamento: *tutto mi fu facile*
raggiungere, ma questa muta ambascia
chetare, mai . . . . . .

E perchè, proprio come ad Alboino, gli manca " la serena costanza di chi afferma: io domino con pace ".

Da questa condizione di spiriti risulta la "*Rosmunda*": qualche cosa di profondamente originale, anzi di strano, che ci conturba, che per una volta tanto può anche piacerci; ma che non possiamo accettare come arte definitiva d'un poeta come il Benelli, e ci fa desiderare che egli, evolvendosi ancora, arrivi finalmente alla placida sanità, cui lo fa ormai degno tanto lungo travaglio.

II.

Il primo modo col quale il Benelli manifesta le sue nuove aspirazioni estetiche, è la tacita abrogazione dell' "*Amore dei tre re*,, compiuta con questa "*Rosmunda*,,. L' "*Amore dei tre re*,, è non solo il dramma più malato del nostro poeta, ma inoltre l'espressione più caratteristica di quel " teatro del sogno „ che è in antitesi aperta con l'arte del popolo. Logico che il Benelli del "*Mantellaccio*„ non se ne appaghi più, e pensi a rifarlo da capo. Ed eccolo riprendere infatti la stessa materia, la stessa epoca storica, quasi gli stessi personaggi, e cercar con tutte le forze di farne scoppiare la tragedia che allora non aveva saputo o voluto dare. Archibaldo barbaro da melodramma diverrà barbaro un po' più sul serio, e sarà Alboino. Fiora piglierà carne, e sarà Rosmunda. Invece di Manfredo, Elmichi. Invece di Avito, Longino. Tutti personaggi questa volta accettati dalla tradizione e non inventati, umani e non angelicati, sconvolti da passioni vere e non stilizzati in atteggiamenti spirituali più o meno decadenti. E nello sfondo, per scenario, un medievo dipinto coi colori più cupi e più carichi che, se mai, peccheranno per troppa intensità e non più per languore.

Con che vivace movimento s'apre la tragedia, e di che fosca luce s'illumina! Sbaragliati i Gepidi, balzano sulla scena Avari e Longobardi, furibondi per la strage recente, briachi di vittoria e avidi di preda. Rodulfo riesce a pena a rattenere con la spada le soldataglie che, invaso e saccheggiato il palazzo di re Cunimondo, vorrebbero vio-

artisti; commisero colpe che sarebbero orrende, se non le confessassero poi apertamente e anzi con orgoglio, il che dà loro un certo candore. Si aggiungano le bramosie ambiziose del dominio, le congiure faziose, i sommovimenti politici grondanti lacrime e sangue, l'accanimento nelle lotte civili, e più che civili paesane, e più che paesane personali, ultima eredità della vecchia razza dei comuni, e si avrà il quadro compiuto. Oh, come buffi di cuore ci sembrano oggi i poeti drammatici di quei tempi, che passavano accanto a tanta grandezza tragica di eventi e di passioni, e milionari senza saperlo, andavano pitoccando i tozzi e i rosicchi avanzati alle mense dei greci e dei latini, fingendo di commuoversi ai casi di non so che Sofonisbe o Tiesti!

VI.

Naturalmente nella "*Cena delle beffe*,, tutto questo vasto movimento del secolo non appare. E non doveva apparire. Ma non di meno il suo riflesso illumina di vivissima luce tutto il dramma e ne colora lo stile, e ripercotendosi poi su i personaggi, dà loro quella particolare fisionomia di gente fiera pur nelle burle, bizzarra, ingegnosa, ringhiosa, sollazzevole, gaia con ferocia, avida di sangue e di sempre rinnovate lascivie.

Tra costoro, vedemmo già con che vigorosi contorni, nella giusta combinazione tra il rilievo plastico dei greci e il movimento psicologico dei moderni, si stacchino le figure di Giannetto e di Neri. Non esenti per altro da

qualche leggera incoerenza. Non s'addice, per esempio, all'orgoglio di Giannetto, e specialmente poi quando egli proprio si sente per la prima volta più forte dei due fratelli Chiaramontesi, il desiderio espresso dai versi:

> io voglio, io voglio che il perfido Neri
> ... mi sorrida, come si sorride
> a un pari, non disdegnosamente.

Chi deride non può volere uguaglianza di sorta col deriso: l'astuto che impone l'energia del suo ingegno, non può che disprezzare e veder troppo inferiore a sè la forza bruta dei vinti.

Peggio poi, quando a Neri, così volgare come s'è visto, si prestano dal poeta immagini che danno nell'idilliaco e nel sentimentale; o gli si fa chiedere nientemeno "un bacio *puro*,,, lui che dell'amore non sa che la carnalità; o gli si attribuiscono atteggiamenti e pensieri troppo squisiti e piuttosto da esteta:

> sei bella per morirti tra le braccia;
> quasi quasi lo invidio.

Delle minori figure: alcune sono fantocci freddi e insipidi, come il Tornaquinci e Gabriello, o caricature convenzionali, come il medico e Fiammetta; altre invece accortamente disegnate e miniate con amore. Ginevra è la sorella carnale di quelle bellissime Angeliche e Giulie e Lavinelle, che escono tutte vive fuor dalle pagine dei

novellieri toscani: durotte, succhiose, rubiconde, lascivette, svergognatelle ma gentilesche, dissolute ma con passione; che non si sanno immaginare se non con grandi e profonde occhiaje sotto lo scintillar delle languide cupide pupille nere, e con la bocca, fior di melagrana, protesa in un bacio; tutte curiose delle "belle storie d'amore„ e dei "dolci conversari dove si dicono cose gioconde e un poco grasse„.

Anche Cintia, la fante che, stretta dagli amatori della padrona, fa onestamente la sua parte di ruffiana eccellentissima, è tipo che si ritrova di frequente nelle novelle del '500; e nella scena prima dell'atto IV° è finemente cesellato e con molta grazia.

Il Trinca è di quei personaggi che i drammaturghi greci, grandi maestri di cose teatrali, solevano porre accanto ai protagonisti e plasmarli a loro immagine e somiglianza, facendoli però assai minori di proporzioni, come per dar più risalto alla maggiore misura morale di quelli. Anche il Trinca assapora voluttuosamente la vendetta, e si diverte a pungere Neri con un suo pugnaletto, come Giannetto si divertiva a torturarlo mettendogli di fronte le tre sue antiche amanti: vendetta materiale nell'uno, spirituale e però più intensa nell'altro. Anche il Trinca, che "molto sopra i libri s'è indugiato giorno e notte„ è uomo più di belli studii che d'azione, cui non sfugge la sapienza ma bensì il senso e il godimento della vita. Quanto più vasta per altro la figura di Giannetto, e quanto più profonda sia nella perfidia, sia nel dolore che alla crudeltà lo sospinge! La sua vendetta egli se

l'è fatta da sè e non saprebbe acconciarsi a goder supinamente quella degli altri; e mentre il Trinca racconta la sua vergogna con una sincerità ingenua e ridicola che tutt'al più gli può fruttare compatimento, Giannetto parla di sè con tali ambigui sorrisi, guardandoci con una così intima penetrazione, e nascondendoci in amarissime reticenze il suo indecifrabile enigma, che il pubblico resta interdetto di fronte alla sua manifesta superiorità; e non compatisce, ma ammira.

Dunque le persone principali del dramma e qualcuna anche delle secondarie sono disegnate con assai vivacità. E dal loro aggruppamento e dalla loro continua contrapposizione risulta l'incalzante movimento dell'azione e l'urto brusco delle passioni. Del quale non occorre neanche discorrere, tanto è evidente; e ad altri parve persino eccessivo. Eccessivo no. Ma forse fece male il Benelli a valersi di elementi estranei alla sua situazione drammatica, per caricarne gli effetti e ottenere una maggior violenza di tinte. Alludo, per dirne una, a quel troppo artificioso e chiassoso contrasto finale tra la dolce e serena maggiolata al di fuori e la muta lugubre scena che si svolge intanto sotto gli occhi del pubblico. Inutile ricorrere a simili espedienti (e l'artista deve sentire il santo orgoglio di sdegnare i mezzi volgari, se anche meglio sicuri, per ottenere l'effetto) quando l'efficacia altamente drammatica della "*Cena delle beffe*,, posa già saldamente sulla intensa trama di insidie, di amori, di dolori e di furori, che sin dal primo atto precipita concitata verso la catarsi, in un seguito di vicende, di cui ciascuna è importante

di per sè e tende intanto a far presentire uno svolgimento sempre maggiore; in una rapidità schiva d'ogni digressione, che si priva di qualunque ornamento, che rinuncia a ogni splendore e colore di episodi (sola eccezione il terzo atto), schiettamente nuda nell'unità rigorosa e prepotente dell'azione e dell'impressione.

Ma la cosa più moderna e più originale della "*Cena delle beffe*,, è forse il modo in cui il dramma rampolla su spontaneo dalla commedia. I romantici avevano già primi rivendicato all'arte teatrale questa mistura del burlesco col tragico; ma nelle loro opere l'un elemento era incastonato nell'altro o come episodio o come frammento o come attitudine e disposizione d'animo di un qualche personaggio, senza che però altrimenti si fondesse nella compagine dell'opera. Non mai forse avanti questa "*Cena delle beffe*,,, la commedia viva ridanciana briosa sboccata come una commedia del '500, venne modificandosi lentamente, insensibilmente, a mano a mano che procedeva l'azione, sino a ritrovarsi tutt'a un tratto foschissima e sanguinosa tragedia, in una continuità indissolubile di procedimento senza rottura o squilibri o segni di ricuciture.

E il mutamento è d'altronde logico, come quello che si basa su tre sentimenti profondamente umani:

1.° - logico l'accumularsi dell'odio nel beffato. "La beffa è come un credito - notava argutamente lo Sterne - nell'un caso e nell'altro gli interessi maturano se anche nessuno si presenta a riscuoterli. Poi viene il momento

del rendiconto, e allora soltanto ci si accorge della larghezza delle obbligazioni contratte „;

2.° - altrettando logico e psicologicamente esatto, che la debolezza generi crudeltà;

3.° - infine è umano che la paura, specialmente nei deboli, esageri la nozione del pericolo e faccia correre ai ripari prima che ve ne sia il bisogno e con mezzi che per avventura oltrepassano il concetto di difesa, e sono a lor volta offensivi.

D'altra parte il Benelli, con molta abilità, ha fatto in modo, che qualcosa di drammatico s'insinuasse sin nelle prime scene, e anche dove più larga straboccava la comicità. Un tipo come Giannetto, che si confessa "inasprito dalla ferocia gaia degli altri„ e dichiara d'aver "uccisa la pietà dentro di sè e qualunque virtù„, non rassicura neppure mentre ride; e la sua presenza c'impedisce un'assoluta giocondità di cuore. E quando egli riepiloga la sua situazione morale, scoppiando nel grido atroce:

> o natura, tu fammi almeno piangere
> per lo strazio di non poter sentire
> il male che ho commesso.....

non ci maravigliamo affatto. Comprendiamo e ci sentiamo commossi.

VII.

Resterebbe a dire alcunchè dello stile e della metrica. Poco in verità della metrica. Chè quando s'è detto che il verso del Benelli, schivo com'è d'ogni pensata armonia, non sostenuto in un disegno rigido e complesso di ritmi, ignaro degli artifizi e martellamenti che lo rendono duttile e vario e sottilmente temprato, talvolta anche rozzo, duro, scorretto, ridondante, scontorto, sa per altro esaltarci e commuoverci con la sua andatura spigliata, disinvolta, nervosa, appassionata, che simula bene la concitazione drammatica (pregio che altri versi, per avventura più sfarzosi di effetti, non hanno) non rimane più niente da aggiungere. Se non che i suoi ammiratori han levato tanto scalpore annunziando all'universo non so che straordinaria novità e ascosa sapienza di congegni metrici, e il Benelli stesso ha mostrato di acconsentirvi accogliendo in fondo al volume della " *Cena delle beffe* „ uno di quegli entusiasti articoli, che qualcosa su le pretese innovazioni bisognerà pur dire.

In due modi avrebbe egli adunque migliorato e rinnovato l'endecasillabo sciolto drammatico, già così " *stecchito* - dicono - *nell'Alfieri* „:

a) accordandogli più ampie libertà;

b) facendo cadere le percussioni ritmiche sulle parole principali del verso o del periodo, in maniera che " *i versi si adattano al pensiero e lo seguono, secondo la fonetica della frase e non più soltanto secondo quella di*

ogni singolo verso, ma allarganoosi e complicandosi, quasi in contrappunto, sul ritmo più ampio e più forte d'ogni frase, creando strane, nuove e inaspettate armonie „.

Cominciamo da quest'ultima novità, vecchia quanto la poesia italiana (nè forse solo italiana), tanto vecchia da costituire uno dei canoni quasi fondamentali della difficile e complessa tecnica del verso. Tutti indistintamente i poeti nostri d'ogni tempo son ricorsi, ogni volta se ne presentasse la necessità, all'arte di mettere in rilievo una parola, o anche invece di farla passare inosservata (ogni medaglia ha il suo rovescio), approfittando del movimento ritmico e della varia gravità degli accenti. Già Luciano Vischi faceva osservare or non è molto in un periodico letterario, come ben si dissimulasse la parola, senza dubbio impoetica, di "maiali„ nel verso del Tommaseo:

ed è scossa anelante ai maiali egri,

a punto per virtù dell'accento, che, richiamando su la prima sillaba di "egri„ tutta l'attenzione, attenua e smorza l'impressione non bella del vocabolo precedente. Del contrario effetto si possono più facilmente trovare esempi copiosissimi: basta aprire un qualunque volume di versi d'un poeta che sappia il fatto suo. E poi che sul mio tavolo c'è il Foscolo, che dicon s'intendesse un pochino anche di metrica, apriamolo pure. Leggo (già! le son cose che ognuno sa o dovrebbe sapere a memoria):

. . . . . e di chi vide
sotto l'etereo padiglíon rotarsi
più mondi e il *sòle* irradiarli immoto...

Chi non vede come quel "sole", sfolgorando al disopra delle altre voci, irraggi infatti il verso della sua viva luminosa chiarità?

. . . . . e all'orror dei notturni
silenzi si *spandèa lùngo* nei campi
di falangi un *tumùlto* e un suon di tube
e un *incalzàr* di cavalli accorrenti...

O m'inganno, o qui davvero il ritmo s'allarga espandendosi fuor d'ogni singolo verso, e avvolgendo in un'ampia ondeggiante armonia tutto il periodo, mediante la coincidenza degli accenti principali nei vocaboli suoi più importanti, più espressivi, e di sonorità più cupa e più a lungo vibrante.

E quando il calunniatissimo Alfieri (prima di chiamar stecchito il suo endecasillabo bisognerebbe pensarci su almeno due volte) metteva in bocca al suo famoso Saul, il non meno famoso:

Me troverai ma almen da *re* qui morto,

che altro faceva, il poveraccio, se non dar conveniente risalto alla maestosa dignità d'un così alto pensiero del suo eroe, col far cadere proprio su "re" uno degli accenti

principali del verso? Tanto efficacemente, che alla semplice lettura, e senza che davvero occorra vedere il gesto del fu Gustavo Modena o del Salvini che lo commenti, si presenta da sè l'immagine d'un Saul che si drappeggia nell'imponenza della sua disgraziata e lacrimosa regalità.

E questi altri versi, sempre del "*Saul*,,, gli ammiratori arcimajuscoli e arcisfegatati del Benelli li conoscono?

> Io per me nulla son, ma *fulmin* sono,
> turbo, tempesta io son se in *me* Dio scende;
> quel gran Dio che ti fea; che l'occhio appena
> ti posa *su:* dov'è *Saul*? . . . . . .

> Sol con me stesso io *sto*. Di me soltanto
> (misero re!) di me *solo* io non *tremo*.

Dio buono! la metrica non è un'opinione. È salda nella sua rigorosa scienza, come aritmetica; nè si può parlarne alla leggera, senza conoscerla profondamente in ogni sua riposta dottrina, e senza aver prima attentamente e scrupolosamente accertato che quel che si dice corrisponde alla verità delle cose. E quando si è in pieno secolo XX, dopo sette lunghi secoli cioè di poesia italiana, dopo che l'endecasillabo è passato e ripassato le cento volte per le mani sapienti di tanti finissimi e pazientissimi e intelligentissimi cesellatori e miniatori del verso, che ne hanno penetrata l'intima essenza e scoperti tutti i secreti del suo meccanismo e della sua struttura, bisogna andare assai cauti nel gridare alla novità. E anzi direi addirittura

con Lorenzino dei Medici, che " non è possibile a trovarci più cose nuove, sì che bisogna facciate con le vecchie ".

Ma ha poi realmente il Benelli attuata questa sua pretesa riforma?

Prima che si veda?

A me francamente sembrerebbe che no; ma lascio giudicare al lettore:

dorma dorma che giovinezza è sogno....
della sua donna dimenticò il naso....
con il quale tu m'hai bucato. Qui!....
tu sai che qui lascio il mio cuore in pegno...
partenza così prossima turbò....

Lo so, lo so. Sebbene moltiplicassi gli esempi, mi si potrebbe sempre sostenere il contrario, rinfacciandomi tutti i versi ch'io non cito; nè io potrei trascrivere qui le intere tragedie del Benelli l'una dopo l'altra. Che se anche questo facessi, resterebbe pur sempre da intendersi su ciò: quali siano gli accenti principali d'ogni verso, e quale la parola principale d'ogni frase; due cose, come si vede, su le quali l'accordo non è sempre possibile, poi che in fondo dipendono da criteri tutt'affatto personali di scelta. Per me, nei versi:

io son Tantalo ed ogni cosa bella....
ah! nome mio detto dalle tue labbra....

accenti principali sono quelli che cadono su *" ogni ,,,* *" mio ,,,* *" dalle ,,;* nè riesco a capire perchè tali parole si dovrebbero accentuare.

Ma a prescindere da questo, l'innovazione (supponiamo che si tratti d'innovazione), quando non ci si accontentasse d'usarne parcamente, quasi eccezionalmente, e solo per ricavarne di tanto in tanto certi determinati effetti fonici, e si pretendesse invece di farne un canone, una regola da osservare a ogni piè sospinto, sarebbe veramente utile alla buona armonia del verso e alle speciali esigenze della metrica drammatica? C'è da dubitarne. Se l'accento percoterà sempre le sillabe di quelle tali parole che l'attore, per essere principali nel periodo, deve far risaltare con la recitazione, avverrà che il ritmo, invece di restar dissimulato (sia con l'uso delle metatoniche, sia con l'accentazione di parole che sfuggono all'attenzione dell'uditore, per essere trascurabile la loro importanza) spiccherà anzi evidentissimo e importuno, e il discorso parrà cantilena e il verso sarà monotono, contrariamente alle buone regole d'ogni poesia e in particolar modo della poesia drammatica. Si cadrà proprio nel vizio di quei *" versi cantati ,,* e non *" parlati ,,,* che il Benelli s'era proposto di evitare.

Peggiore poi l'altra innovazione, che tende a dar non libertà, ma soverchia licenza all'endecasillabo sciolto, francandolo da ogni disciplina e dal giusto impero di tutte quelle leggi che l'affrenano e ne correggono i moti scomposti, quali furono consacrate dall'esperienza dei massimi poeti, in schemi che hanno ormai un consenso

di secoli. " Solo la libertà secondo le figure metriche lecite, è possibile „ dice, e questa volta assai bene, il Ferrigni nella sua "*Arte poetica di Sem Benelli* „ stampata in fondo al volume della "*Cena delle beffe* „.

Il Benelli medesimo parlò di questa sua seconda e malaugurata novità in una nota alla "*Rosmunda* „. Così:

" È mio fermo e ormai troppo palese proponimento togliere ogni schiavitù possibile all'endecasillabo tragico, che un tempo fu goffamente incatenato, e costretto a diventar nella tragedia un verso urlante, ampollosamente ottimo. Possa io renderlo invece multanime e multiforme come l'elemento delle mie passioni. Inutilissima è questa nota per i migliori, i quali sanno bene che in arte non esistono errori „.

Oh, se esistono! E come!

Per persuadersene basta leggere versi come questi, scelti qua e là a caso in tutte le opere del nostro autore:

Verona, Verona, ti veggo e sento! . . . .
mascherata da gemma, ch'ero io . . . .
gioverebbe per curiosità . . . .
te le potrei sciogliere sul tuo petto . . . .
per tua libertà sempre conseguire . . . .
d'ogni gaudio il suo bel nome cocente . . . .
io so che sei freddo argomentatore . . . .
ed ora c'è la disperazione . . . .

e altri e altri e altri, senza contare i languidi, i ruggìnosi, gli sbadiglianti, gli sghangherati! Basta pensare, che

dei soli primi venticinque versi della " *Cena delle beffe* „, ben undici hanno l'accento invariabilmente sulla terza, sesta e decima sillaba, e la cesura quasi tutti dopo il quarto piede..... con quanta monotonia di ritmo e di respiri, non è chi non senta!

No. Queste ribellioni alla metrica antica, questo trattar da parrucconi, accademici e peggio i nostri buoni vecchi poeti, i quali — non si dirà mai abbastanza — i versi, se non altro, li sapevano fare assai bene, e avevano sin troppa cura a che riuscissero armoniosi (i moderni non sono forse altrettanto addentro in quest'arte), è posa non simpatica, e tanto meno in chi allo studio dei classici deve gran parte del buon successo della " *Cena* „. Senza contare, che, a pensarci bene, il dire così a un tratto: " oggi voglio elargire a questa Italia stracciona l'endecasillabo tragico che non ha mai avuto „ è atteggiamento ridicolissimo. Potremo anche magari trovarci d'accordo, nel ritenere inadeguato alle esigenze del teatro l'endecasillabo odierno; ma come dovrà essere il nuovo verso drammatico, nè il Benelli nè altri possono dirlo con tanto boriosa sicurezza. Nel trovare i metri non si può andare a tentoni, nè possono le innovazioni introdursi per capriccio di poeta. Anzi si maturano lentamente e naturalmente, da sè, movendo cauti i passi a secoli, e procedendo " dai mezzi d'arte che i tempi variamente hanno recato „. Evoluzione dev'essere e non rivoluzione; e basata su fondamenti certi, e su un lungo e amoroso studio del nostro patrimonio poetico, che dia allo scrittore la conoscenza perfetta di tutto il faticoso contrappunto ritmico

e insieme il presentimento delle *aspirazioni* e *tendenze* e *possibilitá* del verso a innovarsi e modificarsi secondo il suo genio particolare, e nel senso segnatogli dalla tradizione.

E con tutto ciò novantanove volte su cento si corre il rischio di non azzeccarla giusta.

Tentativi circospetti adunque e mal sicuri nell'esito. E c'è da tremare nell'assumersi tali responsabilità che possono riuscir fatali all'opera sottoposta a questi tentativi, poi che l'armonia del verso è il balsamo che conserva per lunghi anni la poesia.

VIII.

Dello stile del Benelli toccammo già e più opportunamente altrove. Basterà qui accennare, che a differenza degli altri suoi drammi, in questo s'abbandona più spesso all'indole del proprio ingegno, e rattenendo la voglia ghiotta, direi quasi la libidine, delle immagini, riesce ad essere muscoloso e austero nella nudità dello stile, che suona quasi riazione alla musicalità sensuale e al lusso estetico del d'Annunzio.

E la vernice dell'eloquio cinquecentesco, distesa con lodevole sobrietá (ed era facile cadere nella contraffazione e nel soverchio), nel mentre giova all'illusione della ricostruzione storica, risuscita un'infinità di vocaboli espressivi e pittoreschi a torto dimenticati, e dà una certa sostenuta larghezza al periodare e una nobiltà austera di forme alquanto invecchiate, che piace come una saporosa novità.

Per scendere a qualche particolare, noto l'arditezza efficace della sgrammaticatura:

sei bella per morirti nelle braccia;

e il garbo e la forza di queste immagini:

baci e frutta son fresche la mattina.

Ed io nei fori della tua ragione
come un insetto avvelenato, il mio
dolore verserò, perchè ti punga.

Voi mi parete di quelle farfalle
che giocano co i lumi nell'estate:
alieggiano e tremano e ti pare
che vogliano sfuggir la fiamma e invece
la cercano; la cercano e la fuggono,
la temono e la bramano, e si bruciano
e muoiono pel gusto di temere;

e l'armonia di questi versi:

. . . . . e la forza stramazza
spesso di tonfo anche su piana terra;

. . . . . m'acciuffavan forte
con le zampe e le zanne e sbrana e tribbia,

ERRATA - CORRIGE.

pag.	lin.		
24	25	simpaticamenle	simpaticamente
34	1	intezione	intenzione
46	10	diventa novelleità	diventano velleità
46	26	precede	procede

Ito 82